Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

19



Институт

за историју уметности

Београд
1988.



Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 19, 1988.

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Редакција

Гордана Бабић, Војислав Ј. Ђурић,
Војислав Кораћ, Гојко Суботић и
Јанко Магловски

Издавачки савет

Радомир Станић, Милка Чанак-Медић,
Десанка Милошевић, Аника Скобран,
Љубомир Максимовић и *Смиљка Габелић*

Секретар

Јанко Магловски

Главни уредник

Војислав Ј. Ђурић

Одговорни уредник

Гордана Бабић

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, Број 19, Београд 1989,
UDK 7(091)"04—17", YUISSN 0350—1361

Садржај

Чланци

5 — *Svetlana Tomeković*, Note sur la conversion des Russes dans l'art byzantin

13 — *Милка Чанак-Медић*, Светло на ариљским зидним сликама

19 — *Војислав Кораћ*, Католичка уметност на границама православља

25 — *Ljubica D. Popovich*, Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica

45 — *Живко Микић*, Земни остаци историјских личности у Новој Павлици

49 — *Милан Радујко*, Драдњански манастирић Св. Николе. I — Настанак и архитектура

63 — *Людмила Щенникова*, Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля и творчество Андрея Рублева

Сведочанства

73 — *Б.Г. Васильев*, Декорация фресок ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге

Књиге

79 — *Анка Стојаковић, Војислав Кораћ*, Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури

80 — *Марица Шупут*, Γιώργιος Μ. Βελένης, Ἑρμηνεία τού ἐξωτερικού διάκοσμου στή βυζαντινή ἀρχιτεκτονική, Α' (κείμενο), Β' (πίνακες — σχέδια), Θεσσαλονίκη 1984

81 — *Марица Шупут*, Θεοχάρης Παζαράς Ἀνάγλυφες σαρκοφάγοι καί ἐπιτάφιες πλάκες τής μέσης καί ὕστερης βυζαντινής περίοδου στήν Ἑλλάδα, Θεσσαλονίκη 1984

Note sur la conversion des Russes dans l'art byzantin*

Svetlana Tomeković

(C. N. R. S. Paris)

UDK 947.02 : 75.056.033.2 : 75.046 3(495.02)

L'activité missionnaire des *basileis* et de leur entourage de 860 à 988, et notamment la conversion des Russes, sont restées sans échos directs, selon les oeuvres conservées, dans l'art religieux contemporain (décor de l'église, manuscrits enluminés). Dans la présente note nous rappelons en premier lieu que l'apparition et la fréquence de certains sujets dans l'art des IXe—Xe siècles ont, à leur façon, fait allusion aux conversions de l'époque. Ensuite, nous présentons les enluminures de deux manuscrits (Jean Skylitzès de Madrid, Constantin Manassès du Vatican), exécutées aux XIIIe—XIVe siècles, qui ont pour thème la christianisation des Russes. Pour pouvoir les interpréter nous évoquons les exemples de la représentation de la conversion dans l'art religieux byzantin en général. Enfin, l'examen des témoignages peints relatifs à l'évangélisation des Russes et des textes qu'ils illustrent nous permettent de connaître une version des faits sur ces événements qui semble être apparue relativement tôt dans la tradition byzantine et s'être maintenue par la suite.



1. Manuscrit de Jean Skylitzès de Madrid, fol. 103 v, La prédication d'un évêque aux Russes (d'après Grabar—Manoussakas)



2. Manuscrit de Jean Skylitzès de Madrid, fol. 103 v. Le Miracle de l'Evangile non consumé par le feu

Déjà en 1939—1940 André Grabar rapproche le cycle de la Mission des Apôtres (apôtres envoyés en mission, baptisant ou enseignant toutes les nations) dans les manuscrits de la seconde moitié du IXe siècle, tels que le *Paris gr.* 510 ou le Psautier Chludov, du grand mouvement des missions byzantines de la même époque et du rôle des empereurs, «isapostoliques» depuis Constantin le Grand.[1] Le même auteur, signale l'innovation dans l'iconographie de la Pentecôte au IXe siècle (foule des «peuples») et surtout l'apparition d'empereurs à leur tête au milieu du Xe siècle à Saint-Basile de Göreme (Tokali 2), où figure également l'envoi des apôtres en mission par le Christ. La même idée se rencontre dans les textes. Ainsi, dans les Actes du VIIe Concile oecuménique (787) la mission de l'empereur est comparée à celle des disciples du Christ et dans le *Livre des cérémonies* Constantin VII Porphyrogénète apporte le témoignage sur les acclamations des dèmes adressées à l'empereur le jour de la Pentecôte.[2]

Dans son étude des Homélies de Grégoire de Nazianze (le *Paris gr.* 510), illustrées entre 880 et 883, Sirarpie Der Nersessian soutient les thèses exposées par André Grabar en répertoriant d'autres enluminures relatives à l'empereur. Il s'agit de la vie de Constantin le Grand (le songe de Constantin, la bataille du pont Milvius avec le signe de croix, l'invention de la Vraie Croix) et de la représentation du Second Concile oecuménique à Constantinople (381), mais aussi des scènes consacrées aux modèles vétérotestamentaires de l'empereur, tels que David, Moïse, Josué ou Joseph. L'originalité de ce manuscrit conduit l'auteur à évoquer la possibilité que ses illustrations auraient pu être exécutées sous la direction de Photius.[3] Enfin, Leslie Brubaker,

---

* Etude enterprise dans le cadre du Séminaire de Madame Hélène Ahrweiler (Paris I, 1988/89).

[1] Cf. A. Grabar, L'Art religieux de l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses. Annuaire 1939—1940), dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et de Moyen Age*, I, Paris, 1968, № 160—163. Pour le *Paris gr.* 510, fol. 426v et le Psautier Chludov, fol. 17r cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris, 1929, 30, pl. LVI et M. V. Ščepkina, *Miniatjur'i Hludovskoj Psaltiri*, Moscou, 1977, 17r.

[2] Cf. A. Grabar, L'Art religieux ..., 160—163; G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I/1, Paris, 1925, 353—354, 356, pl. 82; J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, XIII, Graz, 1960. col. 401 et Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies* éd. et trad. A. Vogt, Paris, 1935, 54—55.

[3] Cf. S. Der Nersessian, The Illustration of the Homilies of Gregory of Nazianzus, *DOP* 16 (1962), 219—228. Le même auteur (*L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, 83) revient sur le lien entre la représentation de la Mission des Apôtres dans les psautiers marginaux du IXe siècle (Psautier Chludov, Pantocrator № 61, Paris, gr. 20) et l'essor des missions impériales de l'époque, en parlant de l'ampleur que ces thèmes prennent par la suite dans le Psautier de Londres

après avoir étudié certaines représentations du *Paris gr.* 510 dans l'éclairage des écrits de Photius, lui attribue, d'une façon affirmative, la conception de ce manuscrit, offert, selon cet auter, à Basile Ier.[4]

L'absence de témoignages directs, dans l'art religieux, sur les conversions de divers peuples, et sur le rôle joué par l'empereur byzantin, s'explique en partie par sa nature même et sa préférence bien connue de se référer au passé pour parler des événements et des idées d'actualité. L'effigie impériale contemporaine, sur les murs des églises ou dans des manuscrits enluminés, appartient à une autre tradition, également bien enracinée. Mais, peu de témoignages peints sur la vie impériale sont conservés, dont le célèbre exemple de Sainte-Sophie de Kiev. Les scènes de l'hippodorome constantinopolitain y sont placées dans les deux tours Ouest, il est vrai à l'écart de la thématique évangélique et hagiographique.[5]

*
* *

Les images relatives à la christianisation des Russes figurent dans deux copies des récits historiques de Jean Skylitzès (fin XIe s.) et de Constantin Manassès (seconde moitié du XIIe s.). Ces manuscrits, enluminés aux XIIIe et XIVe siècles, sont donc doublement postérieurs aux événements eux-mêmes mais ils reflètent, très probablement, une tradition plus ancienne. Jean Skylitzès a utilisé les témoignages antérieurs d'une part et de l'autre les modèles qui ont servi pour des enluminures remontent, semble-t-il, au XIe siècle.[6]

L'origine et la date des enluminures de Jean Skylitzès de Madrid ont été controversées. Pour la plupart des spécialistes il s'agit d'un scriptorium de l'Italie du Sud de la seconde moitié du XIIIe siècle.[7] Les illustrations qui nous intéressent se trouvent dans la partie sur le règne de Basile Ier (867—886). Sur la première enluminure du folio 103v, on voit à gauche, l'archonte des Russes (désigné: ὁ ἄρχων Ῥῶς) trônant devant une architecture peinte. Il est en train d'écouter un évêque ὁ ἀρχιερεὺς lisant l'Evangile. Chacun des protagonistes est suivis de trois personnages alors qu'un groupe de témoins est placés plus loin, à droite (fig. 1).[8] Sur la seconde image de se folio, se trouvent, dans le cadre déjà décrit, les mêmes protagonistes principaux. L'archonte donne des ordres à un groupe de quatre Russes. A droite on procède à l'épreuve du feu de l'Evangile, qui reste intact, en présence de six ecclésiastiques en prière (fig. 2).[9] La troisième enluminure sur le folio 135, dans la partie sur le règne de Constantin VII seul et ensuite avec le fils Romain II (945—959), on a représenté à l'intérieur d'un palais Elga (Olga), avec sa suite, debout devant l'empereur trônant. A gauche est inscrit: ἡ τοῦ ἄρχοντος τῶν Ῥῶς γυνὴ Ἔλγα τοὔνομα προσῆλθε τῷ βασιλεῖ Κωνσταντίνῳ καὶ ἐβαπτίσθη. Au milieu on lit: Οὔλγα — Κωνσταντῖνος βασιλεὺς (fig. 3).[10]

Le second manuscrit, la chronique de Constantin Manassès (Cod. Vaticanus Slav. II) est une traduction bulgare de l'époque d'Ivan Alexandre (1331—1371)) et le style de ses enluminures est de la même époque.[11] Sur le fol. 166v l'inscription en slavone désigne la scène: le Baptême des Russes. Une mention du traducteur bulgare précise que cela se passe à l'époque de Basile Ier (867—886). La scène a lieu dans un paysage montagneux. Un homme nu est

de 1066. Sur le rôle de Photius dans la conception des Psautiers de la second moitié du IXe siècle cf. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris, 1984², 233—237, 284—286. Dans une étude récente C. Jolivet-Levy (L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie Macédonienne, 867—1056, *Byzantion* 57, 1987, 441—470, avec la bibliographie) réunit et étudie la documentation dont nous disposons sur l'investiture céleste de l'empereur, à propos de l'effigie impériale, mais revient également sur les thèmes évoqués plus haut (héros bibliques, modèles d'empereur, Constantin le Grand, la mission apostolique des empereurs).

[4] Cf. L. Brubaker, Politics, Patronage and Art in Ninth-Century Byzantium, *DOP* 39 (1985), 1—13.

[5] Cf. A. Grabar, Les fresques des escaliers de Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine, *Seminarium Kondakovianum* VII, 1935, Idem, L'art prophane en Russie pré-mongole et le «dit d'Igor», *Travaux de la Section de la littérature russe ancienne*, XVIII, 1969 (dans *L'Art de la fin de l'Antiquité* ... I, 251—263, 307—315) et G. Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev*, Kiev, 1971, 38—41, pl. 249—260.

[6] Ainsi K. Weitzmann (Illustration for the Chronicles of Sozomenos, Theodoret and Malalas, *Byzantion* 16, 1942—43, 130—131) pense que l'archétype de ces illustrations pourrait être de l'époque des auteurs de ces chroniques. Sur l'anachronisme de l'art des illustrations du manuscrit de Skylitzès, proche des modèles du XIe siècle cf. A. Grabar — M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venise, 1979, 173, 183—195. Ch. Walter (Saints of Second Iconoclasm in the Madrid Scylitzes, *REB* 39, 1981, 307—308, 316—318) pose la question des modèles, en rappelant que le texte de Scylitzès depend, pour la partie qu'il étudie, de la chronique du Xe s. de Théophane continué, laquelle se fonde sur les témoignages antérieurs.

[7] Cf. I. Ševčenko, Poems of the Deaths of Leo VI and Constantion VII in the Madrid Manuscript of Skylitzès, *DOP* 23—24 (1969—1970), 187 et № 2; Grabar — Manoussacas, *op. cit.*, 11—12. Pour une datation antérieure cf. Walter, *REB* 39, 307.

[8] Cf. S. Cirac Estopañan, *Skylitzès Matritensis*, I, Barcelone—Madrid, 1965, p. 113, № 241 et Grabar — Manoussacas, *op. cit.*, p. 63 № 234, fig. 113.

[9] Cf. Estopañan, *op. cit.*, p. 113, № 242 et Grabar — Manoussacas, *op. cit.*, p. 63 № 235, fig. 114.

[10] Cf. Estopañan, *op. cit.*, p. 142, № 340 et Grabar — Manoussacas, *op. cit.*, p. 79, № 333.

[11] Cf. I. Dujčev, *Minijature Manasijevog letopisa*, Sofia—Beograd, 1965, 23—24, 26—29 et Idem. K izučeniju miniatur Manassievoj letopisi, *V. N. Lazarev, Recueil d'articles*, Moscou, 1973, 272.

3. Manuscrit de Jean Skylitzès de Madrid, fol. 135, La souveraine Elga (Olga) devant l'empereur Constantin VII (d'après Cirac Estopañan)



4. Chronique de Constantin Manassès (Cod. Vat. Slav II), fol. 166 v, Le Baptême des Russes (d'après Dujčev)



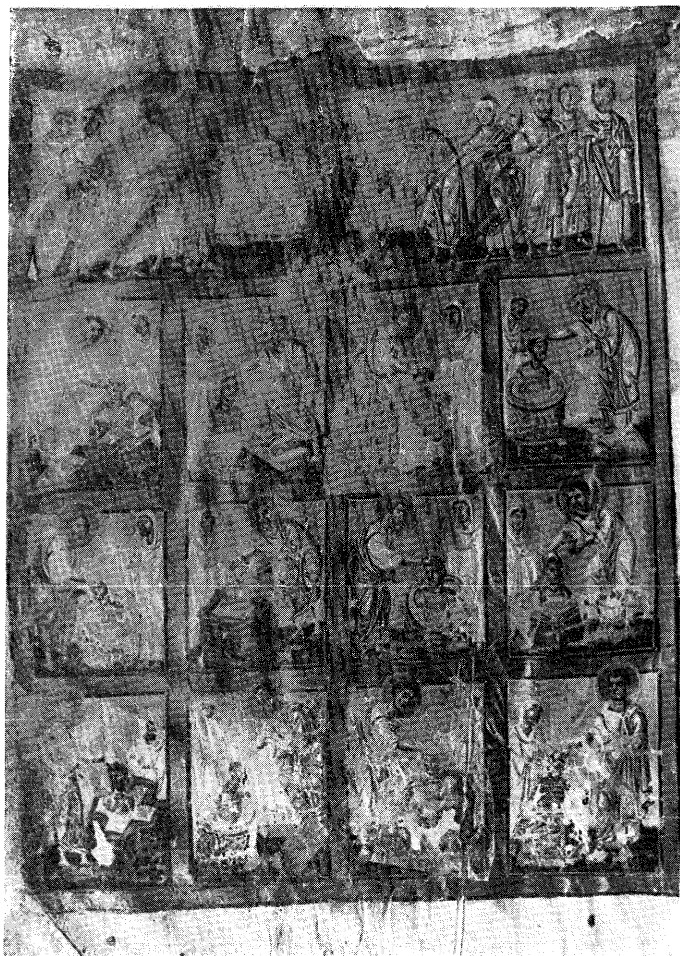
plongé dans la rivière. A droite un évêque en polystavrion tient l'Evangile et bénit de la main droite. Derrière l'évêque se tiennent quatre nobles alors qu'à gauche on voit d'autres personnes attendant le baptême (fig. 4).[12]

*
* *

Si les conversions des peuples étrangers, qui ont eu lieu entre 860 et 988, n'ont pas été représentées dans l'art religieux byzantin, le thème de la conversion y est en revanche assez fréquent à des époques différentes. Les exemples conservés, de la vie du Christ, de saint Jean Baptiste, des apôtres ainsi que les représentations hagiographiques démontrent comment, dans l'esprit médiéval, la conversion devait être illustrée et peuvent nous éclairer sur le sens des représentations de la conversion des Russes dans les deux manuscrits historiques mentionnés. Un exemple, de l'époque de Basile Ier, ce trouve dans le manuscrit *Paris gr.* 510, fol. 426 v (fig. 5). La Mission des apôtres y est figurée en douze petits tableaux dont l'essentiel du schéma iconographique consiste en image de l'apôtre célébrant le baptême d'une personne immergée dans la cuve baptismale, près de laquelle se tient un catéchumène en blanc.[13] Du milieu du Xe siècle daterait la représentation de la conversion du juif Joseph et de sa famille par saint Basile à la chapelle

[12] Cf. B. Filov, *Miniaturite na Manassievata chronika vov Vatikanskata biblioteka (Cod. Slav. II),* Sofie, 1927, p. 67, № 58, pl. XXXII, 2 et Dujčev, *Minijature,* № 58. Sur la personnification de la rivière (personnage nu, assis au sommet du rocher à gauche et tenant un vase d'où sort l'eau) voir Idem, dans *V. N. Lazarev, Recueil* . . ., 278.

[13] Cf. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits,* 30, pl. LVI. La Mission des apôtres est illustrée d'une façon succincte au Xe siècle à Saint-Basile de Göreme (Tokali 2): saint Pierre s'adresse aux dix apôtres groupés devant lui (cf. Jerphanion, *op. cit.,* I/1, 356, pl. 82.2).



5. Le Paris gr. 510, fol. 426, La Mission des apôtres (d'après Omont)



6. Manuscrit athonite Dionysiou 587, folio 13r, le Christ baptisant un Juif (d'après Pelikanides—Christou—Tsioumis—Kadas)

dite «Balkan deresi 4» en Cappadoce.[14] Le thème de la conversion se rencontre dans l'art du XIe siècle dans des illustrations diverses. Ainsi, dans le manuscrit athonite Dionysiou 587, de 1059, l'enluminure marginale du folio 13 r (fig. 6) représente le Christ en train de baptiser un Juif.[15] Dans la chapelle Nord-Est de Sainte-Sophie de Kiev saint Pierre baptise une jeune fille, debout dans les fonds baptismaux en forme de croix.[16]

Un autre thème de conversion, celui de l'apôtre Paul lui-même (*Act.* 9 : 1—19), est figuré au IXe siècle mais les exemples plus développés sont postérieurs. Sur le fol. 264 v du *Paris gr.* 510 le peintre n'a représenté que le moment où saint Paul, sur le chemin de Damas, est aveuglé par la lumière divine qui sort d'un médaillon avec le buste du Christ. Si le baptême ne figure pas, cette image fait partie d'un ensemble d'illustrations pour l'Homélie de saint Grégoire de Nazianze sur le Baptême.[17] Le même thème figure dans deux églises en Sicile au XIIe siècle.[18] A la chapelle Palatine (milieu du XIIe s.),

[14] Saint-Basile, placé à gauche, baptise un homme nu, cette fois-ci debout dans la cuve, alors que derrière lui un personnage féminin attend *(cf. Ibid,* II/1, Paris 1936, 52) Cette image, dont le dessin de Mr et Mme Thierry est publié dans l'étude de Ch. Walter (Biographical scenes of the three hierarcs, *REB* 36, 1978, 245—247, fig. 1), fait partie d'un cycle réduit de la vie de saint Basile, deux autres scènes étant la Mort et les Funérailles du saint.

[15] Cf. S. Pelekanides— P.C. Christou— Ch. Tsioumis — S.N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos,* I, Athènes, 1974, 436, fig. 196. Je remercie Madame Jacqueline Lafontaine-Dosogne, d'avoir attiré mon attention sur cette représentation rare (Jn. 3:22). Alors, que dans la chapelle Sud de Sainte-Sophie d'Ohrid, dans le cadre de l'illustration de la vie de saint Jean, figurent saint Jean prêchant devant les Juifs (Lc. 3:7—9; Mt. 3:7—10) et saint Jean baptisant les Juifs (Mt. 3:11; Mc. 1:5) (cf. G. Babić, *Les Chapelles annexes des églises byzantines,* Paris, 1969, 121).

[16] Pour ce Baptême dans la maison du centurion Cornelius (*Act.* 10:48) cf. *Ibid,* 106—107, fig. 71 et Logvine, *op. cit.,* 32, fig. 152.

[17] Cf. Der Nersessian, *DOP* 16 (1962), 201, fig. 2 et Brubaker, *DOP* 39 (1985), 7, fig. 5. Une autre conversion dans le même manuscrit sur le fol. 87 v, celle du père de Grégoire, est plus détaillée et contient trois moments: le songe, l'instruction et le baptême (cf. Der Nersessian, *DOP* 16, 199, fig. 1).

[18] Dans l'art des Xe—XIIe siècles l'accent est plus souvent mis sur le supplice des apôtres et la Conversion de saint Paul ne figure pas à la chapelle dite «Balkan deresi 4» (Martyre des saints Pierre et Paul dans le bras Nord), à la chapelle dite «Belli kilise 2» (scènes de la voûte

la conversion de saint Paul est représentée sur le mur Sud en trois moments différents. Dans un premier tableau l'aveuglement de Saul et Saul conduit à Damas. Sur le second tableau un diacre tient un cierge et Ananie pose la main droite sur la tête de saint Paul, immergé dans une cuve baptismale (fig. 7). Dans la chapelle Nord de la cathédrale de Monreale (1180—1190) on voit la Conversion de Saul, foudroyé par la lumière divine (lunette Sud), Saul devenu aveugle entre dans la ville (lunette Ouest), Ananie et Saul (lunette Nord) ainsi que Baptême de Saul qui prend le nom de Paul (mur Nord).[19] Dans la version abrégée, par exemple sur le folio 59r du Psautier Vatopedi cod 760 (XIIe s.), un seul moment est choisi, celui du Baptême de saint Paul.[20]

La conversion à la suite d'un miracle, déjà peinte à la chapelle dite «Balkan Deresi 4»,[21] figure dans d'autres illustrations hagiographiques. Le plus souvent elle est la conséquence d'une guérison opérée sur un barbare, celle de la main desséchée de Bubakr et de son fils paralysé, dans l'illustration de la vie de David Garedželi à l'église de David Garedža,[22] ou d'un possédé, Térébon, dans le cycle de la vie de saint Euthyme, dans la chapelle sous son vocable à Saint—Démétrius de Thessalonique (1303).[23] La représentation de la conversion du futur ascète, et de son entourage, est plutôt



8. Roman de Barlaam et Joasaph (Paris, gr. 1128), fol. 100v, le Concile de Nicée, le Baptême et la Communion de Joasaph

rare[24] et se rencontre dans l'illustration de la vie de saint Joasaph. Dans le codex Hierosolymiticus 42 (XIe s.) on a figuré, sur le fol. 110, non seulement le Baptême de Joasaph mais aussi sa Communion, comme c'est le cas d'une autre illustration du roman de Barlaam et Joasaph (Jannina—Cambridge, XIIe s., fol. 88).[25] Dans le manuscrit du XIVe siècle (Parisinus gr. 1128) ces deux thèmes sont placés en dessous d'une image du Concile de Nicée sur le folio 100v (fig. 8).[26]

L'ensemble de la documentation rappelée démontre que l'iconographie du baptême s'est imposée dans la presque totalité des exemples cités de la conversion dans l'art chrétien oriental. Cela paraît naturel en premier lieu parce que le baptême chrétien est l'accomplissement de la conversion intérieure et détermine l'appartenance du nouveau converti. Mais également le baptême (l'imposition des mains, le don de l'Esprit Saint, l'immersion) est la réalisation concrète de la conversion[27] et par sa

---

consacrées en premier lieu aux saint Pierre et Paul, mais aussi au martyre de saint André et peut être de saint Jacques) et à l'étage de la chapelle Sud de Sainte-Sophie d'Ohrid (Supplice des douze apôtres) (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II/1, 53, 279, pl. 182.2, 183.3-4 et Babić, *op. cit.*, 111—117).

[19] Cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1950, pl. 40 A-B, 78 A-B-C, 79. Les trois premiers tableaux à Monreale sont refaits. Sur l'origine possible de ce cycle, et les exemples dans les manuscrits (IXe—XIIe s.) cf. *Ibid.*, 297—298. A San Marco à Venise, on a représenté surtout le martyre des apôtres (XIIe/XIIIe s.) mais aussi saint Matthieu baptisant le roi de l'Ethiopie, selon la passion latine (cf. Idem, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I, Chicago—Londres, 1984, 220, 224, 290, pl. 360, 371). Sur le maintien de la représentation détaillée de la Conversion de saint Paul dans la peinture murale voir par exemple l'illustration de Dečani, 1347—1348, (cf. V. Petković, *Dečani* II, Beograd, 1941, 44, pl. CCXLII—CCXLIII.

[20] Cf. A. Culter, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1984, № 54, pl. 240.375.

[21] Selon la Vie apocryphe de Saint-Basile, le médecin juif se convertit parce que Dieu a prolongé la vie du saint (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II/1, 52).

[22] Cf. G. Abramišvili, *Le cycle de David Garedželi dans la peinture murale géorgienne* (en géorgien), Tbilisi, 1972, 105—106 et S. Tomeković, Les particularités du cycle peint de la vie de David Garedzheli, *Revue des études géorgiennes et caucasiennes* 2, Paris, 1986, 118, № 15.

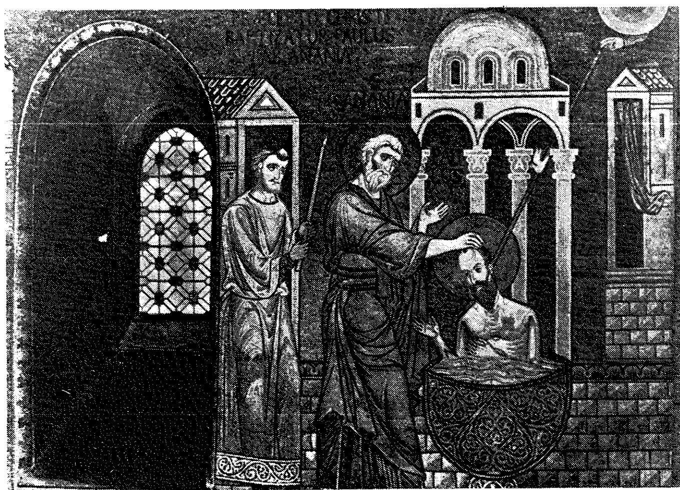
[23] Cf. Th. Gouma—Peterson, The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy Under Andronicos II, *The Art Bulletin*, vol. LVIII. 2, juin 1976, 176, fig. 12.

[24] La plupart des célèbres ascètes, dont la vie est figurée dans l'art byzantin, viennent des familles chrétiennes. Un cas différent est celui de saint Pachôme, dont les parents étaient des païens, mais je ne connaît pas de représentations de la vie de ce saint, en dehors de sa rencontre avec l'ange.

[25] Cf. S. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1937, tome I, fig. 77, tome II, pl. CII. 412—413. La communion de Joasaph figure aussi sur la peinture du XVe, repeinte au XIXe siècle, au monastère de Neamţu en Moldavie (cf. J. D. Ştefănescu, Le Roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture, *Byzantion* 7/2, 1932, fig. 45).

[26] Cf. Der Nersessian, *Barlaam et Joasaph*, II, pl. LXXXV.297—298. Pour les nombreuses images de la conversion de Joasaph, de Nachor, de Theudas, du roi du XIe s. (Hierosolymiticus Codex 42, fol. 159, 179), des XIIe/XIIIe s. (Iviron № 463, fol. 53 v, 87, 118; Cambridge, King's College № 338, fol. 77, 134 v, 160 v, 171 v), toujours illustrée par le baptême, cf. *Ibid*, tome I, p. 21; tome II, pl. VIII. 27, XIII. 47, XVIII. 67, XXV. 94, XXXII. 124, XXXVII. 139, XL. 151.

[27] Sur la conversion de Paul et le rite du Baptême cf. N. Cernokrak, La conversion de Paul, un exemple



7. Palerme, la chapelle Palatine, le Baptême de saint Paul

nature plus susceptible d'une interprétation iconographique. Dans les deux exemples où le baptême n'a pas été représenté (Conversion de saint Paul dans le *Paris gr.* 510 et de Bubakr à Motsameta) l'image de la conversion est soit liée au baptême (texte qu'elle illustre), ou soulignée dans la légende. Ainsi, à Motsameta la légende, qui accompagne l'image de la punition et ensuite de la guérison du barbare Bubakr, contient entre autres « . . . le barbare se convertit».[28] La représentation du baptême, devenue la principale image de la conversion, peut être accompagnée d'autres thèmes (l'aveuglement de Saul, le songe et l'instruction du père de Grégoire de Nazianze, la communion de jeune prince indien, Joasaph).



10. Chronique de Constantin Manassès (Cod. Vat. Slav. II), fol. 163 v, le Baptême de Boris (d'après Dujčev)

*
* *

Dans l'éclairage des témoignages peints évoqués les trois enluminures du manuscrit de Jean Skylitzès de Madrid expriment, pour ce qui est leur iconographie, une certaine ambiguïté. Les deux premières illustrations sur le folio 103 v, ne représentent pas, la conversion des Russes proprement dite et même les inscriptions ne mentionnent pas le baptême.[29] Elles se rapprochent davantage du thème de la prédication des apôtres, qui suit l'envoi des disciples en mission par le Christ,[30] et où on les voit tenant l'évangile en face des groupes d'hommes. Ces illustrations figurent dans des manuscrits, dès le IXe siècle (le Psautier Chludov, fol. 17 r) et se trouvent dans une version encore plus développée dans le Psautier de Londres, en 1066, sur les folios 19 v et 20 r.[31] Dans se dernier manuscrit d'autres thèmes proches apparaissent, la prédication des apôtres Pierre et Jean, sur le fol. 140 r, et surtout, sur le fol. 60 r, l'image de saint Jean Chrysostome prêchant qui s'adresse aux hommes réunis devant lui en appuyant le livre des évangiles contre sa poitrine.[32] Dans le manuscrit de Jean Skylitzès, l'image de la prédication est suivie de l'épeuve du feu de l'Evangile, qui reste intact.[33] L'iconographie de la troisième image de ce manuscrit, sur le folio 135, n'évoque pas non plus le rite du baptême pour Elga (Olga) cité, cette fois-ci, dans la légende.[34] Cette dernière variante se rapproche, dans un sens, de l'exemple de Motsameta. Les écarts constatés dans le Skylitzès de Madrid par rapport à l'iconographie habituelle de la conversion dans l'art religieux auraient pu s'expliquer par la nature différente de ce manuscrit. Mais les autres exemples de la conversion des souverains étrangers (le Baptême de Boris fig. 9 sur le fol. 68 v, sous Michel III, ou le Baptême du prince Volosodès sur le fol. 134 v, sous Constantin VII), dans le même manuscrit, confirment l'iconographie en vigueur: la personne qui se convertit est immergée dans une cuve baptismale et bénie par un prêtre.[35]

L'enluminure de la chronique de Constantin Manassès (fol. 166 v) représente clairement le baptême des Russes, ce que la légende confirme. Mais aucun personnage n'est désigné et même le titre d'archonte, indiqué deux fois dans l'illustration de Skylitzès, manque. Ce baptême a lieu en pleine nature. Alors qu'une autre image de baptême, dans le même manuscrit, démontre que ce schéma ico-



9. Manuscrit de Jean Skylitzès de Madrid, fol. 68 v, le Baptême de Boris (d'après Grabar—Manoussakas)

---

de conversion d'après la prédication apostolique et sa réception dans la liturgie, conférence présentée à Saint-Serge, Trente-cinquième semaine d'études liturgiques, Paris, 1988, à paraître dans *BEL Subsidia Rome.*

[28] Cf. *supra* note 22.

[29] Mais la première enluminure illustre le texte de Skylitzès qui annonce le baptême (cf. Jean Skylitzès, éd. J. Thurn, *CFHB* 5, Berlin, 1973, 165.10-26), et la seconde le miracle qui provoque le baptême (cf. *Ibid*, 166.27-43).

[30] L'envoi des apôtres en mission par le Christ figure déjà dans les psautiers du IXe siècle, Pantocrator № 61, fol. 137r ou le Paris gr. 20, fol. 4 v (cf. S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age,* Paris, 1966). On voit ce thèmes dans les évangiles du XIe siècle, dont le manuscrit de Paris le grec 74 (cf. H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Bibliothèque Nationale, gr. 74,* Paris, 1908, fol. 61 v). Dans la peinture murale, outre l'exemple déjà mentionné de Saint-Basile à Göreme (Tokali 2), citons ceux de Mileševa (des années trente du XIIIe s.) et du réfectoire du monastère de Saint-Jean-le-Théologien à Patmos, de la première moitié du XIIIe siècle (cf. S. Radojčić, *Mileševa,* Beograd, 1971², pl. XXXII et dessin p. 81 et A. K. Orlandos, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου, Athènes, 1970, pl. 86).

[31] Cf. Ščepkina, *op. cit.,* fol. 17r; Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers,* fig. 34—35.

[32] Cf. *Ibid,* fig. 224 et 97. La description de la fin du XIIe siècle de Nicolas Mesaritès du décor des Saints—Apôtres de Constantinople témoigne de l'existence de cette thématique dans l'art mural. Il s'agit de Matthieu avec les Syriens, Luc prêchant à Antioche, Simon parmi les Perses et les Sarrasins, Bartholomé prêchant aux Arméniens et Marc à Alexandrie (cf. Nicolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople by G. Downey, *Transactions of the American Philosophical Society, New series,* 47, Philadelphie, 1957, ch. XIX—XXI).

[33] Je ne connais pas de représentations analogues. Toutefois, dans l'illustration du roman de Barlaam et Joasaph Theudas brûle ses livres de magie avant d'être baptisé dans le manuscrit Cambridge, King's College № 338, fol. 160 v, du XIIe/XIIIe s. (cf. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph,* pl. XXXVII. 139).

[34] Cette enluminure illustre le texte de Skylitzès peu précis sur le séjour d'Elga à Constantinople après la mort de son mari qui retourne chez elle après le baptême (cf. éd. Thurn, 240.77—81).

[35] Cf. Estopañan, *op. cit.,* p. 92, № 177, p. 141, № 338 et Grabar—Manoussacas, *op. cit.,* p. 52, № 171, fig. 73, p. 79, № 331.

nographique n'est pas généralisé. La conversion des Bulgares, peinte sur le folio 163 v, se passe dans un intérieur. Elle a lieu, selon la mention du traducteur bulgare, à l'époque de Michel III et de sa mère. Un couple impérial se tient devant la bâtisse placée à gauche. Au milieu de la scène on voit Boris immergé dans une cuve baptismale et à droite un évêque suivi de nobles bulgares (fig. 10).[36] Cette iconographie peut être comparée avec l'image du même baptême dans le manscrit de Skylitzès, mais ici le couple impérial est présent, ou avec celle de Volosodès.[37] Dans la chronique de Manassès le baptême est la seule variante retenue bien qu'on constate des schémas différents: Boris est baptisé dans un palais, alors que le Baptême des Russes se passe dans un paysage[38] et cette différence n'est peut être pas fortuite.

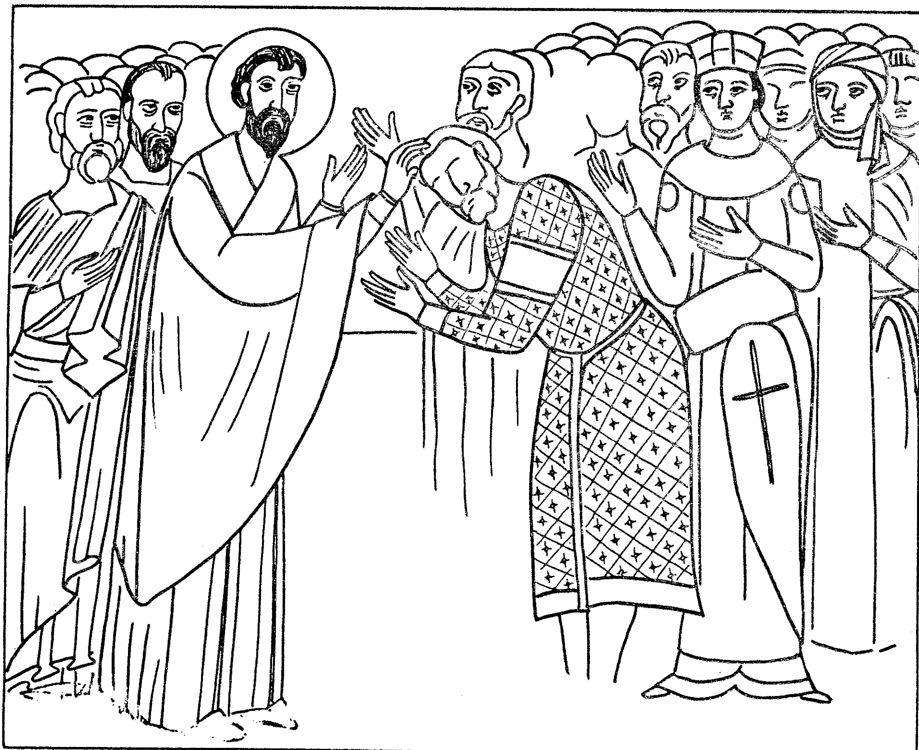
*
* *

L'ensemble des images relatives à l'évangélisation des Russes, parvenues jusqu'à nous, donnent une suite d'événements qui ont lieu au IXe et un fait isolé du milieu du Xe siècle. La tradition peinte byzantine a donc gardé le souvenir des contacts entre les missionnaires et les Russes conduits par un chef, ainsi que des premiers baptêmes de personnes sans titre sous le règne de Basile Ier (867—886). L'image de la chronique de Constantin Manassès pourrait difficilement être comprise autrement qu'une conversion d'une partie des Russes à cause de l'absence d'un personnage officiel à leur tête. Cette enluminure se rapproche le plus de la peinture murale de l'église Saint-Grégoire de Tigran Honnenc'à Ani (1215) qui a pour thème le baptême du peuple arménien par saint Grégoire l'Illuminateur

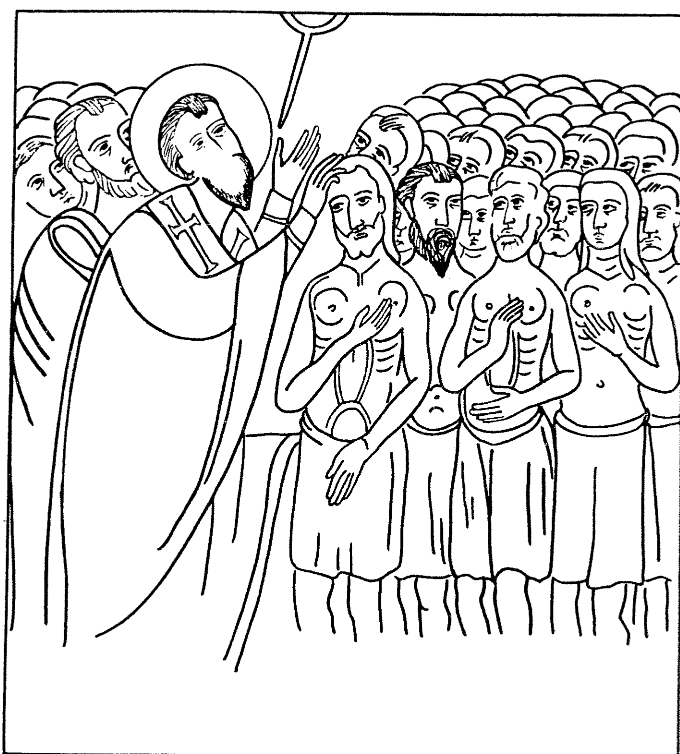
[36] Cf. Filov, *op. cit.*, p. 67, № 57, pl. XXXII, 1 et Dujčev, *Minijature*, № 57. I. Dujčev identifie les personnages présents comme étant l'empereur Michel II, l'impératrice Théodora et peut être Photius (?). Voy. également Idem, dans *V. N. Lazarev, Recueil d'articles*, Moscou, 1973, 278.

[37] Cette iconographie est un *topos* et s'inspire du baptême d'un nouveau-né figuré dans l'illustration de la vie de Marie, de saint Jean Baptiste, de saint Nicolas (cf. Grabar—Manoussacas, *op. cit.*, 181).

[38] Cette fois-ci il s'agit d'une iconographie inspirée par le Baptême du Christ lui-même.



12. Ani, l'église Saint-Grégoire de Tigran Honnenc', le Baptême du roi Tiridate et de sa famille (dessin Nicole Thierry).



11. Ani, l'église Saint-Grégoire de Tigran Honnenc', le Baptême du peuple arménien (dessin Nicole Thierry)

(fig. 12). L'interprétation de cette peinture est sans équivoque. Saint-Grégoire baptise un groupe important de gens, aux torses nus, qu'aucun signe extérieur ni aucune légende ne désigne autrement que le peuple arménien. Toutefois, sur l'enluminure de la chronique de Manassès l'événement est de moindre ampleur (une seule personne immergée et un petit groupe qui attend). En outre, à Ani figure également, dans la scène précédente, le baptême du roi Tiridate, vêtu d'un habit de souverain, et de sa famille (fig. 11).[39] Le baptême de la souveraine Elga (Olga) sous Constantin VII (945—959) ne figure que dans le manuscrit de Skylitzès.

Au manque de précision de l'iconographie et des légendes des illustrations de la conversion des Russes au IXe siècle dans le manuscrit de Jean Skylitzès s'ajoute un autre point litigieux. Cette évangélisation a lieu, aux témoignages des sources contemporaines (encyclique de Photius de 867) et postérieures, dont le Continuateur de Théophane, sous Michel III (842—867).[40] Alors que Jean Skylitzès, qui a su utiliser le récit du Continuateur de Théophane (règne de Théophile par ex.),[41] ici s'en écarte et place cet événement, comme on l'a dit, sous le règne de Basile Ier. Son histoire est constituée de trois moments différents. L'envoi de l'évêque auprès du chef des Russes, entouré des dignitaires et du peuple, dans le but de les amener au sein de la communauté chrétienne. La prédication

[39] Ces deux scènes font partie de l'illustration de la vie de saint Grégoire et se trouvent sur la paroi Sud (premier registre) du bras Ouest; certains thèmes de ce cycle sont liés également à l'évangélisation de la Géorgie (cf. N. et J.-M. Thierry, *L'Eglise Saint-Grégoire de Tigran Honenc'à Ani (1215)*, à paraître à Antelias au Liban en 1989). Je remercie vivement Madame Nicole Thierry d'avoir mis à ma disposition ses schémas de deux peintures illustrant la conversion des Arméniens et de m'avoir donné tous les renseignements sur cette église.

[40] Cf. Photius, *Epistolai*, éd. I. N. Balettas, Londres, 1864, p. 178, Theophanes Continuatus, éd. Bonn, 1838, p. 196 et H. Ahrweiler, Les relations entre les Byzantins et les Russes au IXe siècle, *Bulletin d'information et de Coordination de l'Association Internationale des Etudes Byzantines* 5, Athènes—Paris, 1971 (Variorum Reprints 1976 № VII), 44—70, et plus particulièrement 54—65.

[41] Cf. Walter, *REB* 39, 309—316.

de l'évêque, sur l'évangile et sur l'histoire des Trois enfants dans la fournaise, ne suffit pas à les convaincre. Enfin, après l'épreuve où le livre sacré, jetté sur le bûcher, reste intact, les barbares, frappés de crainte devant la grandeur du miracle, reçoivent le baptême.[42] Tous ces moments font partie du récit donné dans la vie de Basile Ier par son petit-fils Constantin VII Porphyrogénète, qui mentionne en plus le nom du patriarche Ignace.[43] Que Constantin VII, dans cette vie proche d'un panégyrique, attribue à son grand-père et au patriarche Ignace la conversion des Russes peut s'expliquer. Plus étonnant est que cette tradition se soit imposée non seulement dans le milieu de la cour à Byzance mais également ailleurs. En effet, le témoignage de l'illustration de la chronique de Manassès va dans le même sens et situe également la conversion des Russes à l'époque de Basile Ier. Mais ici cette image illustre la mention rajoutée par le traducteur bulgare.[44] Pour ce qui est du séjour d'Elga (Olga) à Constantinopole, l'enluminure de Skylitzès se fonde sur un bref passage sur la venue à Constantinople de la souveraine russe où elle a été baptisée et honnorée,[45] La légende désigne l'empereur Constantin VII. Pour ce passage Jean Skylitzès n'a pas utilisé le long récit du *Livre des cérémonies* de Constantin VII Porphyrogénète sur la réception d'Elga (Olga) à Constantinople, qui d'ailleurs ne mentionne pas le baptême.[46]

Ainsi, la première conversion d'une partie des Russes au IXe et celle d'un membre de la dynastie princière, Elga (Olga), au Xe siècle ont laissé des traces dans les sources et l'iconographie byzantines. Mais, l'iconographie de la première conversion des Russes est hésitante et l'époque où elle se produit est avancée de quelques années. Alors que nous ne disposons pas de témoignages byzantins, écrits ou peints,[47] sur le baptême du prince Vladimir (Basile) en 988, qui a pourtant eu comme conséquence la christianisation et la consécration de l'Etat kiévien,[48] ainsi que l'expansion de l'art en Russie et son orientation vers la tradition byzantine.[49]

[42] Cf. Jean Skylitzès, éd. Thurn, p. 165—165, § 42, 43.

[43] Cf. La *Vita Basilii* (Theophanes Continuatus, éd. Bonn, 1838, livre V, p. 342—344, § 97).

[44] Cf. Filov, *op. cit.*, 68 et I. Dujčev, *Iz starata bulgarska knižina, II, Knižovni i istoričeski pametnici ot Vtoroto bulgarsko carstvo,* Sofia, 1944, p. 100. Sur les différentes hypothèses concernant les sources utilisées par le premier traducteur bulgare pour des mentions rajoutées à la traduction du texte grec, plus particulièrement pour l'histoire bulgare, cf. Filov, *op. cit.*, 21 et Dujčev, *Miniature*, 25, 29, avec la bibliographie.

[45] Cf. Jean Skylitzès, éd. Thurn, p. 240, § 6.

[46] Cf. éd. Bonn, 1829, ch. 15, p. 594—598. D. Obolensky (The Baptism of Princess Olga of Kiev: the Problem of the Sources, *Byzantina—Sorbonensia* 4, 1984, 162—163) n'a pas pu identifier la source de Jean Skylitzès.

[47] Dans le manuscrit de Skylitzès les Russes apparaissent encore mais il s'agit des combats et des relations avec Sviatoslav sous le règne de Jean Tzimiskès (969—976) (cf. Grabar—Manoussacas, *op. cit.*, p. 92—95).

[48] Sur la christianisation des Russes voir deux études récentes: V. Vodoff, *Naissance de la chrétienté russe*, Paris, 1988, avec la bibliographie antérieure et l'ouvrage collectif sous la direction de G. G. Litavrin, *Prinjatije hristianstva narodami Centralnoj i Jugo-Vostočnoj Evropi i kreščenie Rusi*, Moscou, 1988.

[49] Cf. A. Grabar, La conversion de la Russie en histoire de l'art, *Vladimirskij sbornik,* Belgrade, 1938 (dans *L'art de la fin de l'Antiquité* II, 1105—1116). Les effigies de saint Vladimir, «l'Apôtre de la Russie», demeurent toutefois rares, par rapport aux autres saints locaux russes. Un exemple endommagé, avec ses fils saints Boris et Gleb, se trouve dans l'église de Théodore Stratilate à Novgorod (1380—90) (cf. L. I. Lifšic, *Monumentalnaja živopis Novgoroda XIV—XV vekov,* Moscou, 1987, pl. 267, VII. 3.3)

Белешка о покрштавању Руса у византијској уметности

Светлана Томековић

Ни мисионарска делатност византијских царева и њихових сарадника између 860. и 988, па ни покрштавање Руса, нису директно одјекнули у савременој уметности. Ипак, у минијатурама и на зидовима цркава јављале су се током IX и X века алузије на савремена покрштавања варварских народа, што је запазио А. Грабар још 1930—40, а потврдила касније С. Дер Нерсесијан проучавајући рукопис Paris. gr. 510 (880—883), настао по Фотијевом налогу.

Одсуство директних сведочанстава о покрштавању разних народа у византијској уметности оправдава се делимично и обичајем Византинаца да се служе примерима из прошлости кад желе да говоре о догађајима и идејама из своје садашњости. Ипак у илустрованим хроникама XIII и XIV века сачуване су слике које приказују Русе. У хроници Јована Скилице с краја XI в., а према сачуваном илустрованом рукопису из друге половине XIII в. који се чува у Мадриду, продирање хришћанства међу Русе забележено је и речју и сликом (fol. 103 v., 135). Приказана је проповед византијског епископа над јеванђељем пред архонтом Руса и осталим представницима народа, чудо с јеванђељем у ватри, где га пламен не хвата, па коначно кнегиња Олга пред царем Константином VII. Ове слике не приказују сам чин покрштавања, који се илуструје крштењем, већ се ослањају на иконографију апостолских проповеди, које су сликама у рукописима већ од IX века (Хлудовски псалтир, fol. 17 r., Лондонски псалтир из 1066, fol. 19 v. и 20 r.). За илустрације из Мадридског рукописа указано је да почивају на опису покрштавања Руса према редоследу догађаја забележених у биографији Василија I (867—886) коју је саставио царев унук Константин VII Порфирогенит. Овај писац све заслуге приписује своме деди, иако се на основу писаних извора зна да је за Михаила III (842—867) већ започето проповедање хришћанства код Руса.

Скилица преноси легендарне вести из Василијеве биографије, иако му ни подаци из историје Теофановог настављача о времену Михаила III, Василијевог претходника на трону, нису били непознати.

Хроника Константина Манасеса (XII в.) сачувана у илустрованом бугарском рукопису из времена Ивана Александра (1331—1371) данас је у Ватикану (Cod. Slav. II) и на fol. 166 v. приказује управо крштење Руса, а легенда на овој минијатури, додата приликом превода на бугарски, истиче да се догађај збио у време Василија I. Занимљиво је да је и у овом случају утицај Василијеве биографије био одлучујући, а иконографским језиком се још јасније сведочи да су Руси крштени. Сцена је приказана у брдовитом пејсажу. Један човек стоји у реци док га епископ с јеванђељем у руци благосиља с обале; иза епископа су четворица племића, а група људи иза брда чека да приступи крштавању.

Објашњавајући сцену крштења аутор истиче да се тај чин често приказивао у византијском сликарству, и то у разним временима, али углавном кад се догађај односио на живот Христа, Јована Претече, апостола и неких светитеља. Наведен је велики број примера почевши од рукописа из IX в (Paris. gr.

510, fol. 426 v.) и од фресака у Кападокији (Балкан-дереси 4), из X в. Покрштавање варвара је ређа тема у византијском сликарству, а најзанимљивији су примери у којима људи приступају покрштавању тек пошто се десе чуда која их убеде у моћ нове вере (Балкан-дереси 4; Моцамета у Грузији, XI в.; пећинска црква у Давид Гаређи, XIII в.; Св. Димитрије у Солуну, 1303). Још ређи су примери покрштавања будућих монаха, на пр. принца Јоасафа (Cod. Hierosolymiticus 42, fol. 110, из XI в.; Cod. Joannina—Cambridge, fol. 88, XII в.; Paris. gr. 1128, fol. 100 v., XIV в.).

На основу сакупљених примера аутор закључује да је управо слика *крштења* основни знак којим се тумачи покрштавање, што је разумљиво, јер је хришћанско крштење остварење унутрашњег преображаја и одређује нову припадност крштеног. Пошто у Скилициној хроници из Мадрида нема слика крштења може се разумети да је за време Василија I међу Русима већ било покрштавања али људи без титула, док се слика из Манасијеве хронике из Ватикана може схватити као покрштавање једног дела Руса које још не предводи владар у тој одлуци. Покрштавање кнегиње Олге насликано у Мадридском рукопису односи се тек на време цара Константина VII, и илуструје кратку вест из Скилицине хронике о боравку кнегиње Олге у Цариграду. Међутим, ни писана, ни ликовна сведочанства не говоре о покрштавању кнеза Владимира (988), који је повео за собом народ и увео руску Кијевску државу у хришћански свет откривши тако нови пут развоју уметности. Русија је од тада била окренута византијској традицији.

(Г. Б.)

Светло на арильским зидним сликама

Милка Чанак-Медић
(Београд)

UDK 75.033.2(497.11) : 75.017.2(497.11)"12"

Светло у сликарству на зидовима једног архитектонског простора могуће је анализовати са више аспеката — проучавањем начина коришћења светла за представљање одређене атмосфере у којој се одиграва сликани призор, или испитивањем односа извора светла на слици према архитектонском простору у којем се слика налази и према његовом реалном осветљењу. Сваки од тих праваца испитивања мора се, међутим, у закључку ослањати на симболику светла у хришћанском учењу. Као што је познато, светло је сматрано симболом божанства, оличењем позитивних снага света међу којима Христос и његово учење заузимају најистакнутије место.[1] Христос је сматран вечним, непресушним светлом, светлом живота.[2] Такво учење о значењу светла непосредно је утицало на начин његовог увођења у композицију византијске слике, заменом природног светла Христом, на пример, од којег се распростиру светлосни зраци.[3] Виши преносни смисао светла нашао је одраза у сликарству и у златној позадини као оличењу незалазне небеске светлости.[4] Темељно претресање овог последњег случаја, као и питање симболике светла као исказа свега божанског, у великој мери олакшава покушај допуне досадашњих сазнања о светлу на нашим средњовековним фрескама. У овом раду ће бити речи о арилском сликарству, стога што је у његовој структури светлост у корелацији са садржајном страном слика и симболичним значењем призора којима је додељена улога извора светла.

Арилско је сликарство, иначе, саображено архитектонском простору, поред тога што се његова осветљеност одразила на начин увођења светла у композицију неких сцена, тако да је ту остварено јединство архитектонике здања и сликарског израза. Постоји могућност да су општи изглед унутрашњости и атмосфера простора пружали одређене подстицаје сликарима за изналажење особених решења у појединим одељењима цркве.[5] На ту претпоставку подстичу својеврсна обележја сакралне грађевине о чијем је сликарству реч.

Арилска црква, мале збијене основице, надмашује висином многе велелепне рашке богомоље. Али и поред њеног узаног наоса унутрашњост јој делује упечатљиво и веома свечано зато што њоме господаре знатно уздигнута конха апсиде и изузетно висока купола. Ту њену својствену издуженост још више подцртавају бордуре исликане у свим угловима и међу појасевима сликаних призора, на звонко белој позадини. Распоредом зидних слика постигнуто је, такође, одређено дејство унутрашњег простора. Дуга поворка ритмички распоређених светитеља, у најнижем појасу, води поглед ка најсветијем делу храма: ка часној трпези, а по висини су сцене степеноване тако да је највиши део грађевине — њена купола — резервисан за представу врховног божанства — цара небеса. У потпуној су сагласности са карактером унутрашњости сакралног здања фреске са фигуралним представама сликаним на тамноплавом позађу, јер и оне знатно доприносе утиску свечаности простора. Сликане су густим јарким бојама, са мноштвом фигура — негде сасвим статичним, а другде у врло динамичним, чак драматичним призорима, и са јаким контрастима осветљених и тамних површина.

Доживљају унутрашњег простора значајно доприноси степен његове осветљености, јер овде светлост допире само кроз мале четвртасте прозоре на прочељу сваког крака трансепта и кроз исте такве на свакој страни западног травеја, отворене високо уз почетак свода, док у старој припрати постоји само један прозор на западној страни. Прозор на олтарској апсиди је, истина, велик и простран. Некада, док су на прозорима стајале транзене — о којима говоре жлебови у каменим прозорским оквирима — светлост је била пригушенија, а то је још више истицало снопове светла који су допирали из куполе, где трагова од таквих транзена нема. Доцније, у време цара Душана, тај средишњи извор светлости допуњен је раскошним венцем упаљених свећа на хоросу.[6] У замраченој унутрашњости цркве нарочито се, дакле, истицало светло из куполе, најважније у хијерархији светла у византијској архитектури. Зато се оно одразило, како ћемо касније видети, на начин увођења светла у композицију слика на оближњим зидовима. Али, судећи по ономе

---

[1] Упор.: Л. Мирковић, *Православна литургика I*, Београд 1965, 319, 320; А. Стојаковић, *Светлост у моравском сликарству*, Зборник радова: *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 290—292.

[2] *Исто;* A. Stojaković, *Jésus—Christ, source de la lumière dans la peinture byzantine*, Cahiers de civilisation médiévale, XVIII[e] Année, № 3—4, Poitiers 1975, 269—273.

[3] Упор.: А. Стојаковић, *Светлост у моравском сликарству*, 292, 293.

[4] *Исто*, 291, 292; С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, Београд 1977, 28—35. О таквом значењу златасте површине сасвим изричито говори Теофил, презвитер из XI века, када разматра просветљавајући живопис, за који каже да га неки називају и златнобојним. Да је одиста мислио на златну површину види се по упутству које следи за добијање златасте боје упор.: *Манускрипт Теофила „Записка о разных искусствах"*, прев. *А. А. Морозов* и *С. Е. Октябревая*, *Сообщения*, Москва 1963, гл. 29. О златној позадини слике и њеном анагошком смислу говори и Розарио Асунто (*Теорија о лепом у средњем веку*, прев. Г. Ерњаковић, Београд 1975, 31).

[5] На мисао да је својеврсна мистична атмосфера у средњовековним црквама могла утицати на мајсторе. сликаре фресака, помишљала је већ Анка Стојаковић (*Светлост у моравском сликарству*, 293).

[6] О томе постоји сведочанство у угребаном запису извесног Мирослава који је хорос постављао, упор. М. Лазевић, *Радови на живопису у Арилу, Велућу и Јежевици*, Саопштења I, Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије (Београд 1956) 43, сл. 1; М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Арилу*, Научно-популарне монографије 1, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1982, 8.



1. Успење Богородице, где је распростирање светла подређено идејном тежишту слике

што знамо о светлу и његовом уделу у уобличавању средњовековних зидних слика, оно није имало само значење стварне светлости, већ је овде добило виши смисао зато што је долазило из дела грађевине који симболише најсветији део васељене — небо над небесима.[7]

Иако је куполи, као најистакнутијем архитектонском мотиву, у великој мери подређено уређење целе унутрашњости, чак и на неким сликама у куполном делу грађевине светлост је независна од архитектонског симболизма и саображена садржају композиција и њиховом идејном језгру. Такав је случај и са готово свим сценама у просторима на које се не простире утицај светла са куполе.

При разматрању ариљских примера неопходно је имати у виду и могуће начине увођења светла у структуру једне слике уопште. Као што је познато, поред општег осветљења — које Леонардо да Винчи назива „општим, ваздуха"[8] — а које може бити јако или слабо, дифузно или усмерено, постоји и усмерено светло, којим се, по правилу, остварују јаки контрасти између осветљених делова и оних у сенци. Призоре замишљене под општим светлом одликује жива обојеност, каткад без сенки, као да су осветљени дифузним светлом, а некада нежан блед колорит, како, иначе, изгледају призори осветљени јаким општим светлом. Ова последња својства имају наше највредније зидне слике у Милешеви и у Сопоћанима. О таквим обележјима милешевских фресака писао је Светозар Радојчић, напомињући да ту *„колорит прилази природности обојене атмосфере у коју се облици уклапају као у целину прожету златном светлошћу"*.[9] Присуство јаке светлости у сопоћанском сликарству — где су сликане представе, одиста, биле прожете одсјајем са својих златних позадина — запажа и Војислав Ђурић;[10] о њој надахнуто говори, касније, и Десанка Милошевић.[11] Промене у односу на наше најславније сликарство из XIII века у начину приказивања осветљености призора настале су крајем тога столећа. Тада је нарочита изражајност постизана јаким контрастима светлог и тамног, а такви призори могли су настати под посебним извором светлости.[12] У потоњем моравском сликарству прелази из светлог у тамно по-

[7] Упор. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312—1453, Sources & Documents,* New Jersey 1972, 200.

[8] Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu,* prev. V. Bakotić — Mijušković, Beograd 1964, 242.

[9] С. Радојчић, *нав. дело,* 33.

[10] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани,* Београд 1963, 69—73.

[11] О. Кандић, Д. Милошевић, *Манастир Сопоћани,* Научно-популарне монографије 6, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1985, 29—37.

[12] Упор.: А. Стојаковић, *Светлост у моравском сликарству,* 295, где се говори о обележјима сликарства од средине XIII века испољеним настојањем да се постигне већа дубина у архитектонској структури слике, што је било праћено и одређеним светлосним ефектима и тежњама *„за изразитијим наглашавањем светло-тамног"*.

ново су благи, осветљење опште — дифузно, без сенки.[13] Ипак, у свим тим случајевима није створен утисак реалног светла, јер ту нема бачених сенки, а сликане су само неке сенке којима би се дочарала дубина простора. Делимичан утисак тродимензионалности и дубине простора постизан је моделовањем лица фигура и њихових одежди, као и сенчењем неосветљених делова архитектуре у њиховом позађу. Осветљеност, односно моделација лица и тела фигура остваривана је постављањем проплазме и гликазме, веома прецизно описане у сликарским приручницима,[14] а уз помоћ упутства за сликање набора на одећи приказаних лица, постизана је, такође, одређена осветљеност на њима. Зато те боје презвитер Теофил и назива светлосним.[15] Покушаји учињени да се стварни простор што тачније прикаже у нашем средњовековном сликарству остварени су у Каленићу, где је у необичној општој атмосфери сликана архитектура приказана са светлошћу ближом реалном.[16] Начин како је то у Каленићу остварено, по мишљењу Војислава Ђурића, *„граничи се са посебним стилским изразом.“*[17]

Сажето изложен осврт на начин коришћења светла у структури слике уопште и у нашем средњовековном сликарству помаже да се, у том смислу, одреди и карактер ариљских фресака. Јер, нема двоумљења да оне улазе у круг сликарства Милутиновог времена, јасно дефинисаног захтева у погледу карактера светла у њима.[18] У питању је интензивно усмерено светло, које, уједно, омогућује да се у највећем броју композиција његов извор лако препозна.

[13] В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство моравске школе*, Каталог изложбе *Моравско сликарство*, Галерија фресака, Београд 1969, 25.

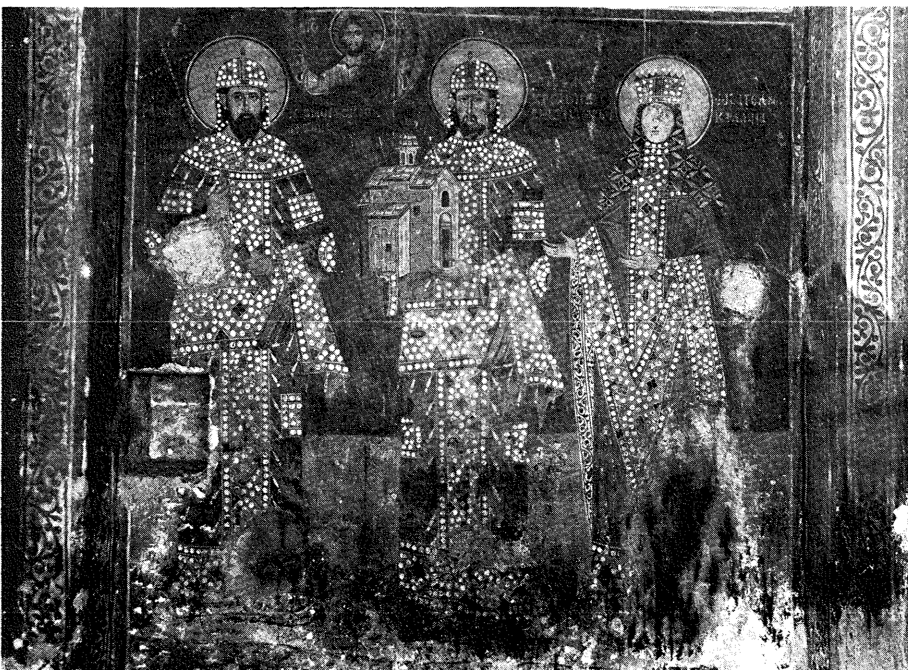
[14] Судећи по опису Дионисија из Фурне — писца из XVIII века, у чијем су сликарском приручнику изложена старија искуства — проплазма, која се прва наноси, најтамнији је слој зеленомаслинасте боје, а гликазма следећи, боје инкарната, којим се већ моделује облик, упор.: Διονυσίου τοῦ ἐκ φούρνα, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου — Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει, 1909, § 60, 62, 63.

[15] *Нав. дело*, гл. 5 и 9.

[16] В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 25, 26.

[17] *Исто*, 25.

[18] А. Стојаковић је скренула пажњу и на друге карактеристике сликарства Милутиновог времена. Ту се јаким контрастима придружује и динамика облика, како она истиче, а тиме појачава и драматична природа композиције (*Светлост у моравском сликарству*, 295).



2. Ктиторска композиција са представом краља Милутина краља Драгутина и краљице Каталине и попрсјем Христа који благосиља владаре

Први покушај одређивања карактера светла у ариљском сликарству учинила је Анка Стојаковић анализујући једну од најупечатљивијих и најбоље сачуваних композиција — композицију Успења Богородице. Указала је на зависност светла од композиционих захтева тиме што је његово распростирање подређено идејном тежишту слике. Ту се, како је истакла *„као рефлекторима на позорници, указује на језгро казивања и пажња посматрача привлачи ка сржи збивања“*,[19] а извор светла је значајна фигура, у овом случају Христос (сл. 1). Исто начело је примењено на већини ариљских композиција, пре свега на сценама из Христовог живота, где је Христос постављен у средиште слике, док су према њему окренути учесници догађаја осветљени из средишта. О таквим својствима светла на ариљским фрескама, односно о коришћењу светла да би се подвукло идејно тежиште слике, писао је и Бранислав Тодић.[20] Дејство тог средишњег светла није, међутим, ту увек спроведено и на елементе у позадини слике, већ су стеновите масе лево и десно од Христа једнако осветљене, као, на пример, у композицији *Издајство Јудино, Ношење крста, Крштење Христово*.

Извесна питања осветљености призора у ариљском сликарству дотакнута су и у једној ранијој анализи ктиторске композиције. Као што је познато, у њој су представљени оснивач цркве краљ Стефан Драгутин, његова жена Каталина и краљ Милутин. У осврту на ову слику било је речи о сликарском поступку примењеном да би се од три фронтално постављене појединачне фигуре образовала јединствена композиција. Наведено је да је то постигнуто благим померањем Драгутинове и Милутинове фигуре и постављањем извора светла у средиште слике.[21] Та ранија опаска сада мора бити допуњена тачним дефинисањем извора светла. Наиме, он је стављен између краља Милутина и Драгутина, а ту је изнад њихових глава приказан Христос који их благосиља, тако да је он овде и сликарским поступком представљен као извор светлости (сл. 2).

Видовима осветљавања призора у ариљском сликарству могу се прикључити и неки нови; запажени су на зидним сликама у куполном простору. Ту је светлост у сликама зависна од архитектонског симболизма, а најизразитије прожимање те две компоненте испољило се на представама на источном зиду оба крака трансепта. Тамо су, на јужној страни иза Христа, насликани патрон храма свети Ахилије, затим Јован Креститељ, а поред угла светитељ од којег је сачуван само доњи део. На левој, северној страни, од низа фигура које су биле насликане иза Богородице, сачувана је само представа Првомученика Стефана. Светлост на овим представама очитује се, као и другде, моделацијом лица и одежди, са наглашавањем најсветлијих делова на њима. На ариљском сликарству, пошто су призори под јаким посебним светлом, јасно се испољава разлика у јачини светла на фигурама. Осветљеност је нарочито испољена на одеждама, где је чврст цртеж — којим су обележени набори — спојен са бојом финим нијансирањем и са звонко белим површинама којима су обележене најосветљеније површине. Вештим цртежом и наглашеном пластичношћу дочарана је пуна форма, а распоредом светлих и тамних површина — осветљење сасвим блиско могућем, стварном. Благодарећи томе зна-

[19] *Исто.*

[20] Б. Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља из 1296. године*, Зборник за ликовне уметности 13 (Нови Сад 1977) 31, 33, 37.

[21] М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 45.





3. Распоред фресака на источном зиду северне и јужне певнице (цртеж Б. Живковића) са обележеним сенкама на приказаним лицима

мо да су све фигуре у јужној певници приказане као да су осветљене са леве стране, а оне на зиду северне певнице као да су биле изложене светлу са десног бока. У ствари на оба места су фигуре приказане као да су осветљене из средишта цркве, односно из куполе (сл. 3). На веома оштећеној представи Богородице и Првомученика Стефана, у северној певници, изгубио се са одећа површински слој којим су означене најсветлије партије, али је на њиховим лицима осенченост јасна. На десном, боље сачуваном низу фигура осветљеност је видна и на лицима и на одеждама. Међу њима најизразитији је пример Јована Крститеља, чији је леви део одеће обасјан најјачом светлошћу, као што би било да је на том месту стајала стварна фигура осветљена светлом уз куполе. У време док су фреске имале пуну хроматску вредност светло-тамна моделација на њима била је још изразитија, а светло из средишта грађевине испољавало се упркос околности да су фигуре фронтално распоређене.

На супротној, западној, страни певница није могло бити спроведено доследно исто начело. У средишту композиције цар Константин и царица Јелена представљен је крст — важан символ хришћанства и Христове славе — па је ту морао бити стављен и извор светла (сл. 4). У представи Јована Хризостома светло је саображено са светлом из куполе (сл. 5), али тако није поступљено на следећој слици где је представљена Богородица са Христом. Приказ Богородице са Христом се, међутим, издваја из целине ариљских фресака специфичним ликовним решењем и самосвојним унутрашњим законима. У питању је представа изведена као штафелајна слика, или икона на дрвету, са богатим детаљима на одећи Богородице и Христа, подробним исликавањем драперије и набора и финим неким моделовањем ликова. Посебном дејству ове слике доприноси и светло чији је извор замишљен у њеном средишту, а тиме је и центрирана тачка посматрања (сл. 6). Тако су, иначе, конциповане појединачне иконе.[22]

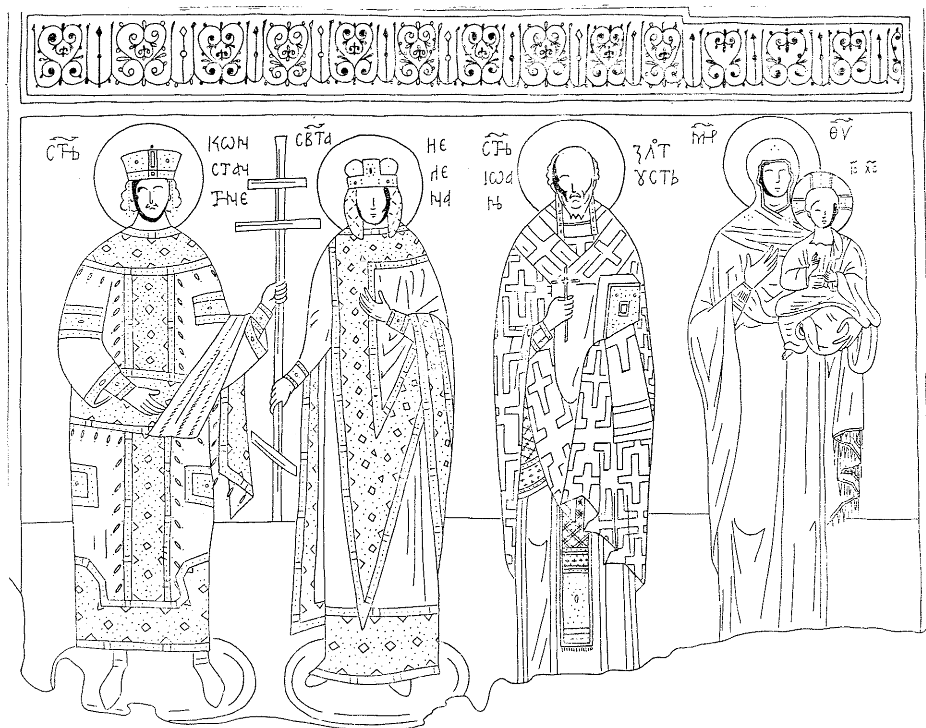
* * *

Из изложених примера видова увођења светла у композицију сликаних призора на зидовима ариљске цркве Светог Ахилија, може се

[22] *Исто*, 48. О светлу усмереном у средиште слике говорио је на други начин Стаматис Склирис (*Ритмолошки проблеми византијског сликарства у студеничком живопису од 13. до 14. века, у: Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Симпосион Богословског факултета у част осамстогодишњице манастира Студенице, Београд 1987, 143—160). Доказивао је у својој расправи да је светлост у иконе долазила споља из бескрајне удаљености и да су се њени зраци распрострирали паралелно. На ариљској представи Богородице са дететом то свакако није случај, јер би у том случају сенке биле на обе стране лица једнако распоређене.



4. Цар Константин и царица Јелена, композиција са извором светла у средишту где је приказан крст



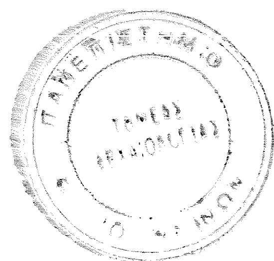
5. Распоред фресака на западном зиду јужне певнице (цртеж Б. Живковића), са обележеним сенкама на приказаним лицима



6. Богородица са Христом, представа са извором светла у средишту слике

извести закључак о неким начелима њених твораца. Најчешће је извор светла замишљен у средишту слике, али зато што је ту смештен најважнији идејни и ликовни мотив, који је готово редовно, симболизовао извор божанске светлости, а најчешће га је оличавао Христос. Изузетак је композиција Богородице са дететом на западном зиду јужног крака трансепта, где је извор светла померен са Христа у средиште слике и где је преовладала идеја центричности тачке посматрања.

Досадашња сазнања о видовима увођења светла у композицију наших старих зидних слика допуњена су примерима из ариљског трансепта, где је светло на сликаним призорима саображавано са стварним светлом из средишта грађевине, из куполе. Тако је идеја о доминантности овог дела грађевине и његовог светла спроведена и кроз сликарство на оближњим зидовима. Ту се, према томе, прожимају архитектонски симболизам и сликарски израз, творећи у изванредном сагласју утисак упечатљиве свечане атмосфере унутрашњег простора богомоље.



La lumière sur les peintures murales d'Arilje

Milka Čanak-Medić

Bien que bâtie sur une base étroite, l'église d'Arilje dépasse en hauteur de nombreux autres sanctuaires plus imposants de Rascie. Cependant, malgré l'étroitesse du naos résultant de cette conception architecturale, son espace intérieur, dominé par la conque nettement surélevée de l'abside et par une coupole exceptionnellement haute, offre un aspect très impressionnant et solennel. La forme allongée de cet espace est encore accentuée par les bordures peintes sur un fond blanc éclatant dans chaque angle ainsi qu'entre les registres de fresques. Avec leurs personnages représentés sur un fond bleu foncé, ces dernières contribuent également à l'effet solennel de l'espace intérieur, s'harmonisant ainsi parfaitement avec le caractère sacré de l'édifice. Réalisées dans des tons denses et vifs, elles offrent un grand nombre de personnages, les uns, tout à fait statiques, tandis que d'autres apparaissent dans des scènes très dynamiques, voire même dramatiques, présentant de forts contrastes entre les surfaces sombres et claires.

L'intensité de l'éclairage contribue, lui aussi, dans une grande mesure à l'atmosphère régnant dans l'espace intérieur. La lumière ne pénètre, en effet, que par quelques petites baies. Autrefois, lorsque celles-ci étaient encore obstruées par des tranzènes — dont la présence est confirmée par les rainures visibles sur leur encadrement en pierre — l'éclairage était encore plus atténué, ce qui mettait ainsi davantage en valeur les faisceaux de lumière tombant de la coupole dont les ouvertures ne révèlent pour leur part aucune trace de tranzènes. Plus tard, à l'époque de l'empereur Dušan, cette source centrale de lumière a été renforcée par un lustre luxueusement orné, muni de bougies, suspendu dans le choeur. Ainsi dans l'obscurité de l'espace intérieur la lumière provenant de la coupole, la plus importante source d'éclairage suivant la hiérarchie de la lumière dans l'architecture byzantine, était tout particulièrement mise en valeur. Ceci s'est répercuté dans la façon dont la lumière a été introduite dans la composition des images réalisées sur les murs les plus proches. Il s'agit là du problème dont traite l'auteur de cet article qui revient également sur les particularités déjà relevées de la lumière sur les peintures d'Arilje. Le plus souvent, la source de lumière est imaginée au centre de l'image, mais il s'agit là d'une solution éxigée par le fait qu'est représenté à cet l'endroit le principal motif artistique et symbolique. Dans la plupart des compositions cette source de lumière est en effet personnalisée par le Christ, considéré comme la lumière éternelle et intarissable, comme la lumière de la vie. Cependant sur les scènes peintes dans le transept on remarque que la lumière cette fois conforme à l'éclairage réel provenant du centre de l'édifice, de la coupole, de sorte que l'idée accordant la première place à cette partie de la construction et à la lumière en émanant s'est répercutée sur la peinture. A cet endroit le symbolisme architectural et l'expression picturale se conjuguent donc pour créer. dans une harmonie exceptionnelle, la très forte impression d'atmosphère solennelle émanant de l'espace intérieur de cette église.

(Trad. Pascal Donjon)

Католичка уметност на границама православља

Војислав Кораћ
(Београд)

UDK 72.033 : 281.961 : 283

Тема овог рада привлачна је из два разлога: први је што намеће задатак да се расправља о природи двеју уметничких области, а други што на светло научних осматрања износи исходе уметничких додира западноевропског и византијског света. Када сам почео да припремам овај рад, његову основну одредницу „католичка уметност" схватио сам условно. У сакралној уметности Европе средњег века очигледне су програмске разлике између католичког и православног света. Све остало што бисмо у широком смислу назвали уметничким изразом, састоји се од многих компоненти, међу којима су, разуме се, и религијске. У целинама се може разазнати духовна, па и идеолошка подлога уметности, док занат, облици и стил имају своје нарочите изворе. Стилско јединство уметности у ужем смислу и употребних предмета материјалне културе који имају уметничка обележја сведочи, у начелу, о ширини уметничког покрета. Иако је религијски оквир духовног живота у средњем веку потпун, сакрална уметност је само део уметничког стварања, истина највећи и најважнији део целине.

Разговор о односима двеју уметничких области неизбежно је засновати на увиду у стварна знања о споменицима и уметничким појавама. На веома дугим границама двеју уметности — од Палестине и Сирије преко јегејских острва до Балкана и руских земаља — нарочито су занимљива збивања на подручју данашње Југославије. Права област ових збивања јесу већи део источне обале Јадрана и земље у њеном залеђу.

Мада овај рад треба да буде ограничен у погледу хронологије, дужни смо да узмемо у обзир историјску димензију теме која се разматра. Подела позног Римског Царства на источно и западно показала се, гледано из перспективе времена, као судбоносан чин. Иако је административна и црквена јурисдикција Западног царства једно време прелазила у област Источног царства, а политичка власт и културни утицаји овог последњег трајали дуго у областима које су раније чиниле делове Западног царства, граница двају подручја римске античке, потом европске цивилизације остала је приближно иста. Мењао се садржај друштвених и духовних збивања на једном или другом подручју, али су додири међу њима увек производили особене појаве или токове и највише су остављали трагова на поменутом тлу, које се данас налази у оквиру Југославије.

Када је реч о средњовековној уметности, корени свих збивања налазе се у христијанизацији досељених словенских племена. На територији која је била номинално византијска први носиоци покрштавања били су бенедиктински монаси, пристигли из Италије. Градитељски споменици, камени украс, натписи и понеки предмет других уметничких родова не носе у почетку обележја ни стила ни религијске припадности. Као што је добро познато, раносредњевековно градитељство на источној обали Јадрана има особене црте, првенствено због нарочитог односа према традиционалној архитектури на сопственом тлу. Треба приметити да ни градитељска дела у западним граничним областима византијског света у ужем смислу (на Пелопонезу, јегејским острвима, Кипру) немају у раном средњем веку она обележја која ће постати својство византијске уметности, а која се већ разазнају у византијској престоници. Стицајем многих околности далматинска архитектура се постепено, као и цела уметност, укључује у западноевропске уметничке токове. Међутим, задуго се нису опажале разлике између католичких и православних цркава. Опаска о томе Константина Јиречека, угледног писца српске историје, одавно казана, ни данас није изгубила вредност. Први архиепископ српски, св. Сава сместио је своје две западне епископије у католичке цркве. Посредно би о преласку цркава из поседа једне цркве у посед друге говорило познато писмо папе Климента VI цару Душану.[1] О природи разлика између католичких и православних цркава тога доба на овоме подручју ограничено се може говорити. Романско становништво градова и језиком и општом културном усмереношћу било је везано за Рим. За малобројан владајући слој у западним српским земљама најважније је морало бити питање јурисдикције: да ли, углавном из политичких разлога, бити окренут ка Риму или Цариграду. Осамостаљење српске цркве (1219) и све што је произашло из тога чина поставили су у Србији тога доба јасну границу између православља и католицизма. То је значило опредељење за византијски уметнички свет. На другој страни, у католичкој средини постоје околности које утичу на уметност. Она која је везана за цркву не изгледа до краја јасно одвојена од византијске уметности или уметности православног света. На јужноиталијанском подручју, у областима дуж јадранске обале, делимично у њиховом залеђу, као и на јужном делу источнојадранске обале јак је утицај византијске традиције. Остављајући по страни дела која се везују за источне монахе у Апулији, Калабрији и Базиликатима, мислимо на оне уметничке споменике створене у оквиру зреле романике у којима трају елементи византијске уметности. Куполне цркве, које се граде у неколико варијанти, израз су већег или мањег утицаја средњовизантијске архитектуре. У Апулији оваква решења настају до краја XII века, а на источној обали Јадрана још у првим деценијама XIII века.[2] Предање које се очувало за неколико куполних цркава из XI и XII века на дубровачком подручју илуструје промене које су

[1] Упор.: К. Јиречек, *Историја Срба* II² (1952) 78.
[2] Упор.: E. Berteaux, *L'art dans l'Italie méridionale.* t. I, Paris—Rome 1968, 375—399 et t. V, Rome 1978, 595—626: *Историја Црне Горе,* II/1, Титоград 1970, 117—141.

се касније догодиле, када су се разлике између католичке и православне уметности јасније исказале. Ове цркве до данашњих дана носе епитет „грчки". Смисао овог назива је двострук. Он подсећа на време византијске власти на источној обали Јадрана, али говори о јаком византијском утицају на црквену архитектуру тога доба у целини.[3]

У XIII веку католичка уметност у приморју је у знаку зреле романике, док уметност у унутрашњости српске земље, у Рашкој, показује занимљиво двојство: све што је везано за програм простора и сликани украс строго је подређено византијском, што значи православном концепту, док је архитектура у спољним облицима и рељефном каменом украсу најчешће изложена романском утицају. Удаљавање од византијске архитектуре вероватно је било последица ширих околности. Византија је раздробљена, па је њен уметнички домашај на суседне земље изгубио ранију снагу. Друкчије околности у монументалном сликарству — чињеница што у Рашкој раде најбољи византијски сликари тога времена — не противуречи овом објашњењу појава у архитектури. Велики мајстори византијске фреске, избегли из градова којима владају латини, у Рашкој су нашли праве поручиоце. Градитељска дела су везана за много сложенији занатски и уметнички поступак. Пресудна је била чињеница што у блиским приморским, српским градовима постоје атељеи са изванредним зидарима и клесарима. Истовремено, ни по чему се не може закључити да је утицај романске, што значи католичке архитектуре на рашку православну архитектуру допирао до литургијског или до идеолошког подручја.

Снажне подстицаје Католичкој цркви и несумњив прелом у католичкој уметности доносе нови монашки редови. Прве мисије фрањеваца и доминиканаца рано се појављују на источој обали Јадрана, али до изградње њихових манастира, а уз њу и до снажније делатности долази последњих деценија XIII и првих деценија XIV века. Сваки град добија манастире оба или бар једног реда. Реч је о католичким градовима на обали. Делатност и једних и других монаха протеже се и на унутрашњост земље.[4] Са разлогом се може закључити да у то време Католичка црква настоји да оствари продор у православној средини. То говоре и поступци краљице Јелене и делатност познатог доминиканца Гијома Адама, који се налазио на положају барског архиепископа.[5] Да ли се католичка уметност прилагођава таквим приликама у којима Католичка црква делује према областима које настањује православни свет? Фрањевачке и доминиканске цркве грађене су по сличној концепцији. Простран, једнобродан наос, прекривен дрвеним кровом, на источној страни је по правилу завршен правоугаоним засвођеним олтарским простором. Ниским зидом наос је подељен на западни део, намењен верницима, и источни, намењен свештеним лицима која учествују у обреду.[6] Реч је о шеми простора која је остварена у неколико познатих, делимично сачуваних цркава, а која је вероватно била остварена и у оним црквама што су нам познате из писаних извора. Варијанте у извођењу ове шеме простора мало се међусобно разликују. Нешто више одступа, од већине грађевина, црква дубровачких доминиканаца. Њен олтарски простор има полигонални завршетак, а између олтара и наоса изграђена је јединствена тролучна конструкција, која можда има порекло у домаћој традицији.[7] Без двоумљења се може указати на средњоиталијанске (умбријске и тосканске) цркве проповедничких редова као на узор за наше грађевине. Димензије источнојадранских цркава су мање. Мере им одговарају величини градова уз које су подизане, као што је био случај са италијанским црквама. Биће да је упоредо са умањењем димензија ишла такође извесна редукција просторне шеме. Код наших цркава изостављен је источни, попречни (тракт) крак, чија је намена била да прихвата бочне олтаре.[8] Концепција ових грађевина имала је, изгледа, утицаја и на изградњу других значајнијих цркава. То би се могло рећи за катедрале у Свачу и Скадру,[9] на којима није било много каменог пластичног украса. Остаци фресака из ових грађевина су незнатни.[10] Ако се узму у обзир сви материјални остаци, уз податке из писаних извора, који истина нису ни многобројни ни обилати, не би се могло рећи да уметнички рад који је био везан за поменуте цркве, као и за друге цркве тога времена на граничном подручју према православљу, носи обележја која би га разликовала од уметности неговане у Католичкој цркви или за Католичку цркву на супротној обали Јадрана.

Грађење католичких цркава у унутрашњости Србије представља непосредно продирање у православну средину. Те су цркве грађене за колоније католика — Которана, Дубровчана и других — које су се образовале уз руднике, тргове и градове. Први подаци о таквим католичким црквама, за које се касније усталио назив „латинске цркве", потичу из XIII века.[11] Биће да су најстарије оне које су подигнуте у средњовековном Брскову.[12] Католичке цркве које су настале у средњовековној Србији нису нам довољно познате. Временом су биле напуштене, па су пропале. Неке од њих су постале предмет археолошких истраживања и опажања. Очигледно је да се понегде радило о малим и скромним грађевинама, а понегде о знатнијим градитељским делима. Нарочито се истичу две међу њима: „сашка црква" у Новом Брду и црква у Старом Тргу. Прва личи по свом пространом наосу, првобитно покривеном дрвеним кровом, на помињане цркве фрањеваца и доминиканаца, међутим, њен олтарски простор је друкчији од оних који су нам познати из источнојадранских цркава. У „сашкој цркви" олтар личи на капелу, а уз њега је још једна просторија.[13] У цркви у Старом Тргу остварено је за крај XIII века необично решење: тробродна базилика са куполом у средини.[14] Не ради се, по свој прилици, о прилагођавању концепције католичке цркве идеалној шеми православног храма, већ о понављању, уз извесно свођење, облика

---

[3] В. В. Кораћ — В. Ј. Ђурић, *Цркве с прислоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко градитељство,* Зборник Филозофског факултета VIII/2, Београд 1964, 591—593.

[4] Упор.: В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја,* Београд 1965, 117—119.

[5] О делатности Гијома Адама видети: К. Јиречек, *Историја Срба,* I²—II², s.v. Гијом Адам; о улози краљице Јелене упор. Г. Суботић, *Краљица Јелена Анжујска — ктитор црквених споменика у Приморју,* Историски гласник 1—2, Београд 1958, 131—148.

[6] В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја,* 120—124.

[7] Упор.: C. Fisković, *Prvi poznati dubrovački graditelji,* Dubrovnik 1955, 38—39.

[8] В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја,* стр. 170 и т. XXVI.

[9] *Исто,* 88 и 95.

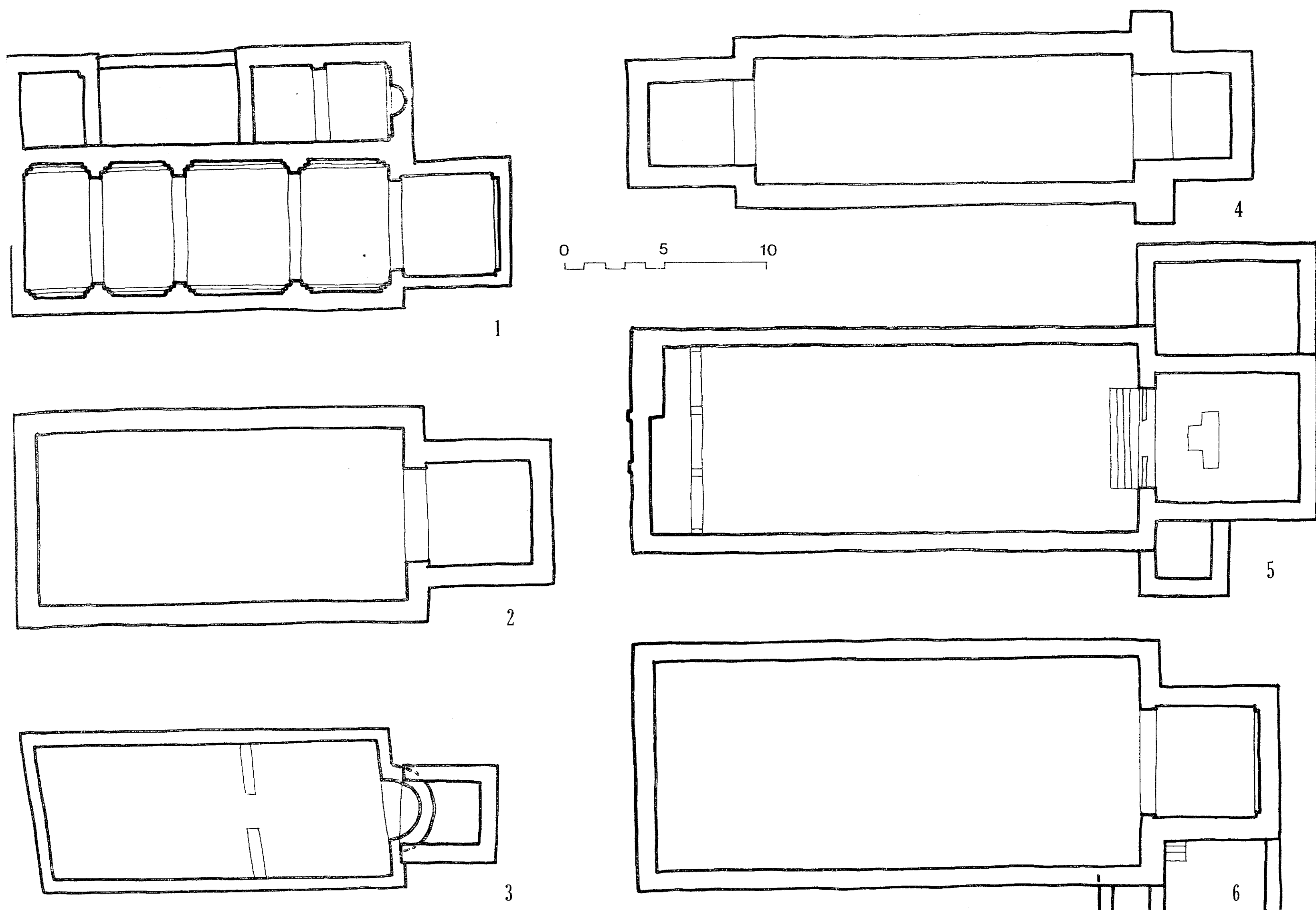
[10] Ђ. Бошковић, *Стари Бар,* Београд 1962, 103—111.

[11] К. Јиречек, *Историја Срба,* I², 265—266.

[12] T. Smičiklas, *Codex Diplomaticus VI,* 615.

[13] В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја,* 98—102

[14] М. Шупут, *Црква у Старом Тргу,* Зборник Филозофског факултета XII/1, Београд 1974, 321—331.



Сл. 1. Скице основа групе проповедничких цркава: 1 — Фрањевачка црква у Бару; 2 — Св. Стефан у Скадру; 3 — Св. Јован у Свачу; 4 — Св. Никола у Шати; 5 — Св. Доминик у Трогиру; 6 — Св. Никола у Стону

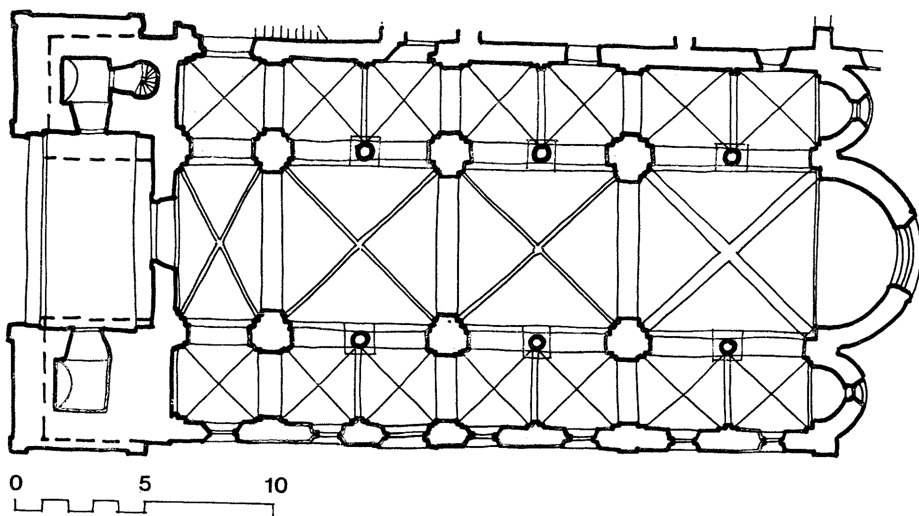
двеју бliских куполних катедралних цркава на обали Јадрана — у Котору и Дубровнику. На основу свих познатих детаља може се закључити да је уметност католичких цркава у Србији у потпуности део западноевропске уметности.

У XIV веку се најизразитије исказују стилске контроверзе у двема уметничким областима које се сусрећу на нашем подручју. Шире гледано, у идеолошком смислу, такође и уже гледано, у погледу програма који се односи на сакралну уметност, католички и православни свет су несумњиво раздвојени. Међутим, у градовима на обали, који су у целини католички, цео један век — од краја XIII до краја XIV — раде сликари грчког порекла, у византијском маниру.[15] Зна се да су радили у Котору, Дубровнику, Дечанима. Познати су као „pictores graeci". Када раде за католичку средину, прилагођавају се тако што у сликаним целинама раде детаље по западњачкој моди (ношњу, накит, и сл.). С друге стране на великим сакралним споменицима у унутрашњости, у којима су и простор и иконографија строго подређени православним схватањима, утицај романске и романско-готске, западњачке, или рецимо условно католичке архитектуре, снажнији је него икад раније. Појаве у матичном току српске архитектуре тих времена са добрим разлогом бисмо могли назвати уметношћу катедрала.

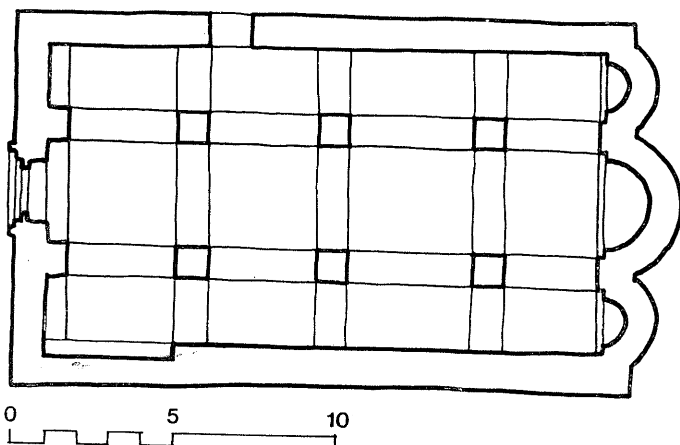
Ни по чему се не би могло закључити да је врх земље у било коме тренутку намеравао да се приклони католичкој вери и цркви. На то не би упућивале ни сличне понуде краља Милутина римској курији ни његова посредна помоћ замашној изградњи католичких цркава у западним областима земље. Оно прво су били тактички потези, оно друго вероватно израз толерантне политике према католичком становништву у земљи. Било је то време потпуне усмерености ка византијском духовном и културном свету. Међутим, усред правог процвата градитељског и уметничког рада под најјачим утицајем византијске уметничке ренесансе, велики мецена, краљ Милутин, своје главно дело, које намењује за сопствени маузолеј — Бањску гради у стилу који је најближи тада владајућим уметничким концепцијама на источној обали Јадрана и у Италији. Према писању краљевог биографа, архиепископа Данила II, разлог за такво опредељење била је ктиторова жеља да Бањска личи на маузолеј родоначелника династије, на Студеницу, а она је, као што се зна, споља обрађена на романски начин.[16] Ипак, сасвим извесно је да је за такав став била неопходна спремност поручиоца и круга око њега да усвоји уметничке концепције које су доносили мајстори из западних крајева. Својим не малим размерама и свечаним изгледом, коме највише доприносе монументално степениште између двеју кула на прочељу и снажни волумени

[15] V. Đurić, *Vizantijske i italo-vizantijske starine u Dalmaciji I*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 12, Split 1960, 123—145.

[16] Види В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 102—106 и сл. 39—41; М. Шупут, *Пластична декорација Бањске*, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, 37—52.



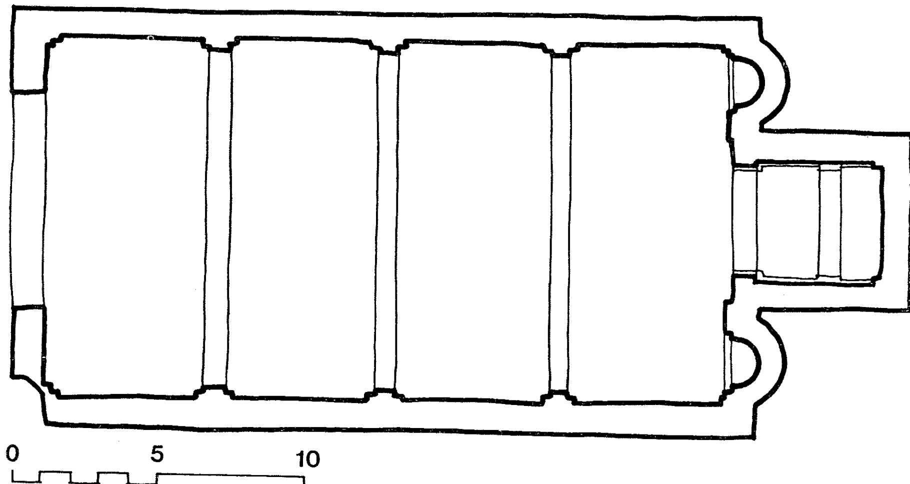
Сл. 2. Св. Трипун у Котору, скица основе



Сл. 3. Катедрала св. Ђорђа у Бару, скица реконструисане основе

затворени равним вишебојним фасадама, Бањска би се могла сместити покрај најлепших споменика позне медитеранске романике. Следеће велико дело српске архитектуре XIV века — Дечани својим изгледом се потпуно приближавају водећим споменицима прелазног романско-готског стила. У облику тробродне базилике, састављене од три члана по дужини и са куполом на средини, луксузне спољне обраде, у коју се укључују богато украшени портали, прозори и поткровни фриз, ношен каменим главама, Дечани су права слика катедрале из источнојадранске или италијанске градске комуне. Дечани имају два битна својства ових великих јавних грађевина, које су биле у непрекидном саобраћају са градским становништвом: луксузан детаљ и поуку коју саопштава камени рељеф. Иако су иконографске теме спољњег каменог украса опште или заједничке за европску уметност средњег века, оне су овде саопштене на начин својствен западноевропској уметности. Ово се може рећи утолико пре што је дечанска пластика, изгледа, изведена у оквиру јединствене концепције, честе у западноевропској уметности.[17] Трећи, и последњи, у низу великих камених маузолеја XIV века, призренска црква Св. арханђела особен је спој византијске концепције простора и структуре и романско-готске спољне обраде. На призренској цркви је оно што смо назвали уметношћу катедрала било права апликација на градитељски организам, који се у целини вратио начелима византијске архитектуре.[18]

Сл. 4. Црква Богородице Ратачке, скица основе



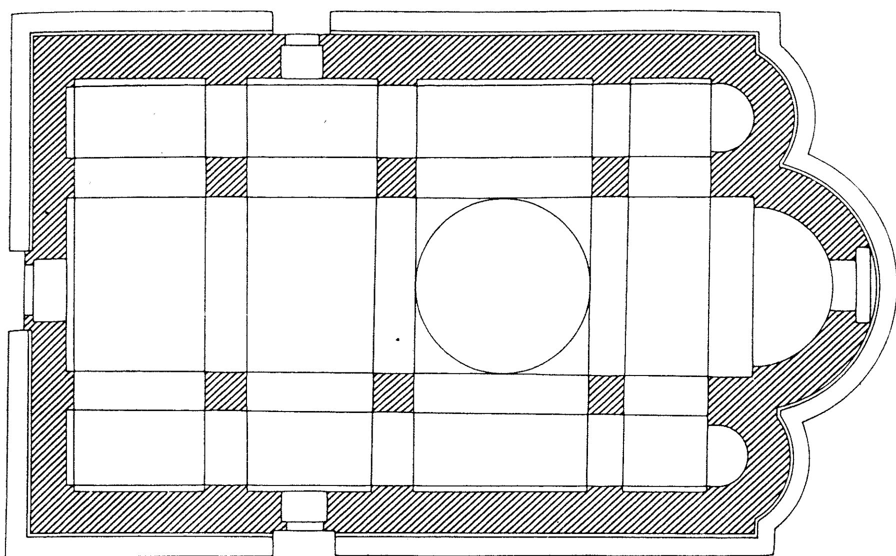
Ово је добра прилика за суштинско питање о природи двеју сакралних уметности и разлозима или околностима због којих утицаји са једног подручја сежу на друго подручје само у ограниченој мери и само у одређеним областима. Однос између облика и намене простора један је од најсложенијих проблема у историји средњовековне архитектуре. Између византијске и западне архитектуре постоје у том погледу и сличности и разлике. Ни на једном ни на другом подручју тип грађевине није зависан од њене намене, иако у изворном смислу постоји непосредан однос између ове две важне компоненте сакралне архитектуре. Разлика између једне средњовизантијске или позновизантијске цркве и западноевропске католичке цркве јесте у обради и употреби одабраног простора. У католичкој цркви, једноставнији обред у начелу се лако смешта у правоугаони простор, било да је реч о базилици или једнобродној грађевини. Шема намене не подразумева другостепено развијање простора. Умножавањем култа понављају се основне функционалне јединице, које најчешће чине олтар и простор испред њега. Промене које су у западну архитектуру унеле цркве проповедничких редова нису ништа битно измениле у функционалној шеми простора. Програм простора је само упрошћен, подељен је на део за свештена лица и део за вернике. У византијској цркви простор је у целини подређен јединствено замишљеној шеми, која одговара сложеним обредним радњама. Декорација је при томе важан чинилац. Њен програм варира, али су икона и фреска наизоставни делови култног простора. Када се умножава култ, основном простору, цркви, додају се нови слични простори, који могу бити сведенији, али задржавају битна обележја великих целина.

Разлике о којима је реч вероватно су само спољни изрази двеју различитих религиозности. Код католика у чину је све једноставније и ближе стварним људским потребама. У византијском православљу сложеним и смишљеним колективним обредом верник је усмераван ка интровертованој побожности. Те привидно мале разлике међу двама у средњем веку основним хришћанским учењима постепено су досегле размере два духовна света. У још једном својству истакле су се разлике између западног католичанства и византијског православља. На борбену тежњу западне цркве за придобијање нових верника и освајање нових простора православље одговара све дубљим затварањем. Нека ми буде допуштено да учиним један велики скок, који може допринети да се боље разумеју размере разилажења два света. Неће бити случајна околност што су пропали сви покушаји стварања уније између западне и источне цркве. Католи-

---

[17] В. Петковић — Ђ. Бошковић, *Дечани I*, Београд 1941, 19—230.

[18] С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир Светих арханђела код Призрена,* Споменик САНУ CXVI, Београд 1967.



Сл. 5. Црква у Старом Тргу, реконструисана основа (по М. Шупут)

чка црква је учинила значајне продоре у области православних само на силу иако је проблем свела на питања црквене јурисдикције и папског примата, остављајући православним дисидентима све обичаје и сав начин исказивања религиозности. Ако пођемо од назначених суштинских разлика између два духовна света, боље ћемо разумети природу међусобних уметничких позајмица. Сликарство у стилу „maniera graeca" није уносило пореме́ћаје у целину једне католичке цркве, јер се у њој издвајало само у начину изражавања задате теме. На другој страни, спољни камени декор, романски, касније са нешто елемената готике, није задирао у особену хармонију унутрашњег простора једне православне цркве. Тематски је свакако био близак средњовековном човеку.

Друга половина XIV века обележена је на подручју о коме говоримо насељавањем фрањеваца у Босни. Овде они наилазе на особене прилике: православну, католичку и босанску цркву. О уметности која прати њихове манастире не знамо довољно. Према постојећим сазнањима, биће да су дела ове уметности изашла из далматинских радионица.[19] Када је реч о фрањевцима, ваља приметити њихово заузимање на покатоличавању православног становништва на Пељешцу. Фрањевачки манастир у Стону, коме је црква у стилу окаснеле романике, а клаустар у готици,[20] истиче се у том раду, наставља традицију цркава свога реда.

У последњим деценијама XIV и у првој половини XV века, до пада српске деспотовине под Турке (1459), тада већ традиционална западњачка компонента у српској архитектури источне, православне области, наставља своје трајање у новим облицима. У скупини православних цркава на Скадарском језеру настају градитељска дела у традиционалном занату мајстора локалног порекла, али у свему по начелима византијске архитектуре.[21] Тако су триконхосне основе, куполе, сводови византијски као тип конструкције и архитектонских облика добили изглед својствен зетској романици. Не види се да је овде закаснели утицај приморске романике и готике имао било каквог утицаја на целине изван домашаја заната. У моравској архитектури, у Деспотовини, вишег су уметничког реда дела приморских мајстора, која су, најчешће у детаљима а ретко у већим целинама — као што је Ресава, ушла у једну сасвим особену архитектуру. Оно што припада романској традицији доспело је у моравску архитектуру вероватно по старом начелу враћања праузорима, овде рашким споменицима.[22] За вредне детаље у готском стилу, као што су луксузни прозори, понека розета и сл., може се рећи једино да су исход традиционалних уметничких и занатских веза унутрашњости земље са приморским градским радионицама. Утицај западњачке компоненте у моравској архитектури није толико приметан; моравски градитељски стил је толико својеврстан да су романски и готски елементи потиснути сасвим у други план. Ни овде, као ни код споменика на Скадарском језеру, не би се могло говорити ни о каквој врсти духовног синкретизма.

У сакралној уметности у Дубровнику на измаку средњег века и на почетку новог доба две су појаве које заслужују нашу пажњу. У сликарству, у кругу дубровачке сликарске школе, једна група мајстора подржава стил позног византијског сликарства. Тешко је рећи шта значи та појава у правој и потпуно католичкој средини: да ли закаснели одјек византијске уметности или настојање да се сликарским поступком оствари извесно приближавање православном свету, који, иако већ увелико под Турцима, траје у својој духовној и културној традицији.[23] Друга се појава збила у архитектури. Уз касноготско-ренесансне дворце подижу се капеле у облику једнобродних куполних цркава, сличних у идеалној шеми са једнобродним куполним црквама XI и XII века, које су несумњиво византијске провениенце. То су они споменици које традиција назива „грчким". Наслућује се да би могао бити у питању један од феномена својствених ренесансним уметничким схватањима. Наиме, под утицајем хуманистичких идеја образовала се мисао о враћању античкој традицији као једном правом уметничком изразу. На дубровачком подручју византијски, то јест „грчки" могли су бити синоними за антички. Опажено је као карактеристична појава да се у херцеговачком залеђу у тим временима и позније подиже више малих православних цркава баш по узору на ове дубровачке. Те православне цркве се разликују од католичких сличних димензија баш по томе што у целини или делимично носе обележја куполних цркава. Градитељи ових цркава често су дубровачки мајстори.[24]

И једно и друго би били последњи рецидиви свесног приближавања католичке сакралне уметности православном уметничком свету. У временима која наступају православни уметнички свет, у залеђу приморског католичког појаса, под турском окупацијом, дубоко се затворио у сопствену средњовековну традицију, не прихватајући никакве утицаје ни католичке ни исламске уметности. Ретки изузеци односе се само на детаље и усамљено су дело неког мајстора занатлије.

---

[19] Упор.: *Историја српског народа, II*, Београд 1982, 344—352.

[20] Упор.: C. Fisković, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, 54—61 и В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 111—115.

[21] Упор.: *Историја српског народа, II*, 535—536.

[22] Упор.: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 157—190.

[23] В. J. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1964, 195—217.

[24] Упор.: В. Кораћ — В. J. Ђурић, *Цркве са прислоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко градитељство*, Зборник Филозофског факултета 8, Београд 1964, 561—599.

L'art catholique aux frontières du monde orthodoxe

Vojislav Korać

Cet article commence par un rappel explicatif du tracé de la frontière séparant le monde européen oriental et occidental, dans lequel on souligne l'importance particulière de celle-ci aux époques qui suivirent le partage de l'Eglise chrétienne en Eglise catholique et orthodoxe. Les contacts entre la chrétienté occidentale et orientale dans les régions qui appartiennent aujourd'hui au territoire yougoslave, c'est-à-dire la rive est de l'Adriatique et son arrière-pays, se manifestaient d'une façon très vive, parfois même dramatique, s'exprimant tout particulièrement dans l'art sacré, qui constituait au moyen-âge, comme on le sait, l'essentiel de la création artistique.

Ce travail offre ensuite une description de la nature de l'art catholique sur ce territoire durant la période allant du XIIIe au XVe siècle, ainsi que de ses influences sur la structure de l'art orthodoxe. Respectivement il offre un rappel des éléments de l'art byzantin qui durant le moyen-âge tardif sont apparus sur certaines oeuvres de l'art catholique dans la région de Dubrovnik.

La conclusion donnée est, qu'en dépit d'une pénétration des conceptions artistiques d'un domaine dans l'autre, aucun de ces deux arts ne procéda à une adaptation de son programme pour ces régions frontières, ni, bien qu'acceptant certains éléments artisanaux ou stylistiques de l'autre art, n'a modifié quoi que ce fût dans ses conceptions idéologiques.

(Trad. Pascal Donjon)

Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica

Ljubica D. Popovich

Vanderbilt University, Nashville, Tennessee

UDK 75.033.2(497.11) : 75.046.3

Situated in the region of the Ibar River valley in Serbia, rich in monuments of medieval art and culture, the church commonly known as Nova Pavlica is easily overshadowed by its world-reknowned neighbors, such as the Studenica and Sopoćani Monasteries. Past discoveries and current investigations in the Nova Pavlica church are proving it to be a valuable source of information, shedding more light upon the form and content of medieval art.

Originally destined to serve as a nunnery, the church of Nova Pavlica was dedicated to the Presentation of the Virgin. Its founders were two Serbian noblemen, Stevan and Lazar Musić.[1] Their uncle was Knez Lazar Hrebeljanović, ruler of Serbian lands in the Morava River area after the disastrous battle with the Turks on the Marica River in 1371. The church of Nova Pavlica was certainly built after that date, when the center of medieval Serbia moved from the southern regions to the northern frontiers.

The ground plan of the church is a fully developed triconchos, characteristic of religious structures in the Morava stylistic group. The interior, in which four fre-standing piers uphold a single dome, is considered well-proportioned. The exterior lacks the colorful decoration typical of the churches created during that stylistic phase of Serbian art. The narthex and tall belfry postdate the original church construction.[2] These facts suggest an interruption in the building and embellishment process of this monument.

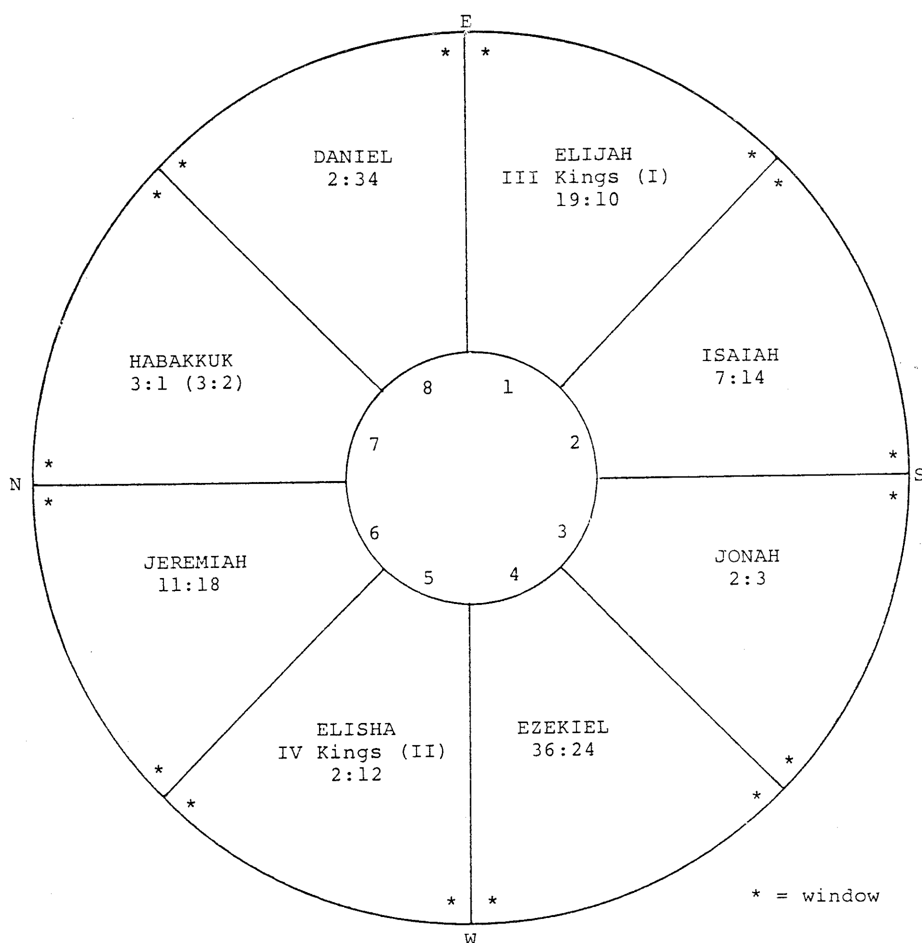


Fig. 1. Schema of the drum of Nova Pavlica (before 1389) and the distribution of the prophets.

The entire church interior was decorated with frescoes, which were plastered over during the period of the Turkish rule over Serbia. Đorđe Mano-Zisi discovered these paintings in 1932, and was the first to study them.[3] In more recent times, these frescoes have undergone cleaning and conservation work, and in the process have received further attention by scholars.[4] It is clear that the distribution of figures and compositions of this fresco ensemble conforms with the well-established iconographic principles of the Morava group of churches. As usual, standing figures take up the lowest zone of wall paintings. The Holy Warriors occupy the northern and the southern apses, as is characteristic of this period; the Church Fathers are represented, as usual, in the main, eastern apse. The next zone contains a continuous frieze with saints in bust. The third level is filled with the Miracle scenes, while representations of the Liturgical Feasts occupy the highest area of the naos, the vaults and the corresponding lunettes. The Parable and Passion cycles, characteristic of the iconographic program of Morava-style churches, were not included in the naos, obviously due to a lack of space. Furthermore, the eastern apse has preserved, besides the Church Fathers, the Adoration of the Sacrificial Lamb and the Communion of the Apostles. Among other surviving paintings, mention can be made of two evangelists, accompanied by the personifications of the Divine Wisdom, and the eight figures of prophets.

This rather well-preserved fresco ensemble from Nova Pavlica has yet to receive its definitive study, although a number of scholars have touched upon different problems while dealing with these monumental paintings. S. Radojčić in *Staro srpsko slikarstvo* focused upon the style of these frescoes, and based his proposed dating, ca. 1397-98, on their "colorful unevenness" which, in his opinion, should postdate the paintings from Ravanica by two decades.[5] In his work, *Vizantijske freske u Ju-*

---

[1] Vladimir Petković, »Likovi Stevana i Lazara Musića u Pavlici, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, VI (1926), 221—227.

[2] Aleksandar Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Beograd, 1953, 237 and 240, and figs. 336 and 364.

[3] Đorđe Mano-Zisi, »Nova Pavlica na Ibru«, *Starinar*, ser. III, VIII—IX (1933—34), 193—205.

[4] S. Nenadović and B. Vulović, »Konzervatorski radovi na Novoj Pavlici«, *Saopštenja Zavoda za zaštitu spomenika kulture N. R. S.*, k. 1 (1956), 49; M. Mihajlović, »Zidna dekoracija novopavličke crkve«, *Raška Baština*, I (1975), 71, but the author does not provide either the texts of the prophets or their identifications.

[5] Svetozar Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966, 168—169.



Fig. 2. Nova Pavlica. The prophets Elijah (1), Isaiah (2), Jonah (3) and Ezekiel (4); southern half of the drum (drawing by B. Živković).

goslaviji, V. J. Đurić concentrated primarily on identifying the separate "hands" that painted this church, and on the manner of execution of these murals. He suggested that the frescoes in Nova Pavlica predate the Battle of Kosovo in 1389.[6]

Within these general considerations of the painted decoration of Nova Pavlica, a small but significant part of this fresco ensemble remains virtually unexplored. It is a group of eight standing prophet figures painted between the windows in the drum of this church's dome. When mentioned by scholars, these prophets are generally referred to as "unidentified figures".[7] S. Radojčić mentioned the prophets for their "expressive tendencies", citing two specific individuals, Elijah and David, yet he identified correctly only the first.[8] V. J. Đurić determined that four "hands" painted this entire church, and he tentatively attributed the figures in the drum to the same artist who created the northern part of the composition of the Communion of the Apostles in the main apse. He characterized the style of this painter in the following manner: "The proportions of his figures are natural, the coloring warm, as if baked by fire. Strong light-dark contrasts of tones on the garments and on the faces of saints . . . help to increase the volume of figures."[9] Besides this attribution to a master and generalized stylistic observations, V. J. Đurić does not deal with the representations of prophets from this church in any other specific way.

While identifying name-inscriptions are lost, the eight prophet figures in the Nova Pavlica drum, along with the texts inscribed upon the scrolls that they hold, are rather well preserved. Due to this fact, it is possible to study these representations in detail.[10] Therefore, I propose to do the following in this work: identify the texts that these figures bear; establish iconographic identity for each individual figure among these eight prophets; confirm that identity through a comparison with the representations of a given prophet whose name-inscription is preserved; examine poses and gestures of these figures; establish the relevance of these to either the message of an individual prophet, or to the compositional and theological concepts of this group of figures as a whole; discuss the frequency of usage of these texts and that of their bearers; analyze the message of the prophets' texts; connect these texts to the reading of the liturgical lessons; compare the findings about the theological emphasis of the prophets selected for Nova Pavlica with those from other monuments chronologically close to it; and, finally, underline distinctive features which make this group of prophets unique among others.

The fact that the texts inscribed upon the prophets' scrolls are calligraphically executed and well preserved facilitates the deciphering of these Biblical quotations. This, in conjunction with an iconographic analysis of physiognomies of these prophets—their icons—allows for a positive identification of the Old Testament characters depicted in the Nova Pavlica drum. Iconographic comparisons with contemporary examples of positively identified prophets from other monuments help reconfirm the identities of those in Nova Pavlica. Figure and text deciphering will be the first aspect of this prophet group to be considered. The images will be examined in a clock-wise direction, starting with the prophet and his text south of the eastern window (Fig. 1). This methodological approach is suggested by the compositional concept itself, which seems to be the guiding spirit of the formal rendering of this group of prophets. Hopefully, this approach will be justified in the course of this study.

The first figure south of the eastern window is not enigmatic at all (Fig. 2/1). This prophet has already been identified correctly by S. Radojčić as Elijah.[11] He is easily recognized by his characteristic fur-lined cloak and through the gaunt facial features of an old man. He has long and, in this case, wind-blown hair and a medium-length, somewhat unruly, beard. Visual parallels for the iconportrait of this prophet in Byzantine art are many, but in the great majority of cases the similarities do not go beyond the general nature of the given type.

[6] Vojislav J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji,* Beograd, 1974, 96.

[7] Srđan Đurić, *Ljubostinja, Crkva Uspenja Bogorodičinog,* Beograd, 1985, 78, and figs. 80 and 81.

[8] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo* (1966), 169.

[9] V. J. Đurić, *Vizantijske freske* . . . (1974), 96: »Proporcije njegovih figura su prirodne, a kolorit topao, kao na vatri ispečen. Jaki svetlo-tamni kontrasti tonova na odeći i licu svetitelja . . . pomažu da se poveća volumen figura«.

[10] I wish to express my most sincere gratitude to Mr. Branislav Živković, conservator, Belgrade, for the line drawings of the eight prophet figures from Nova Pavlica. Without these drawings this study would not have been possible.

[11] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo* (1966), 169.

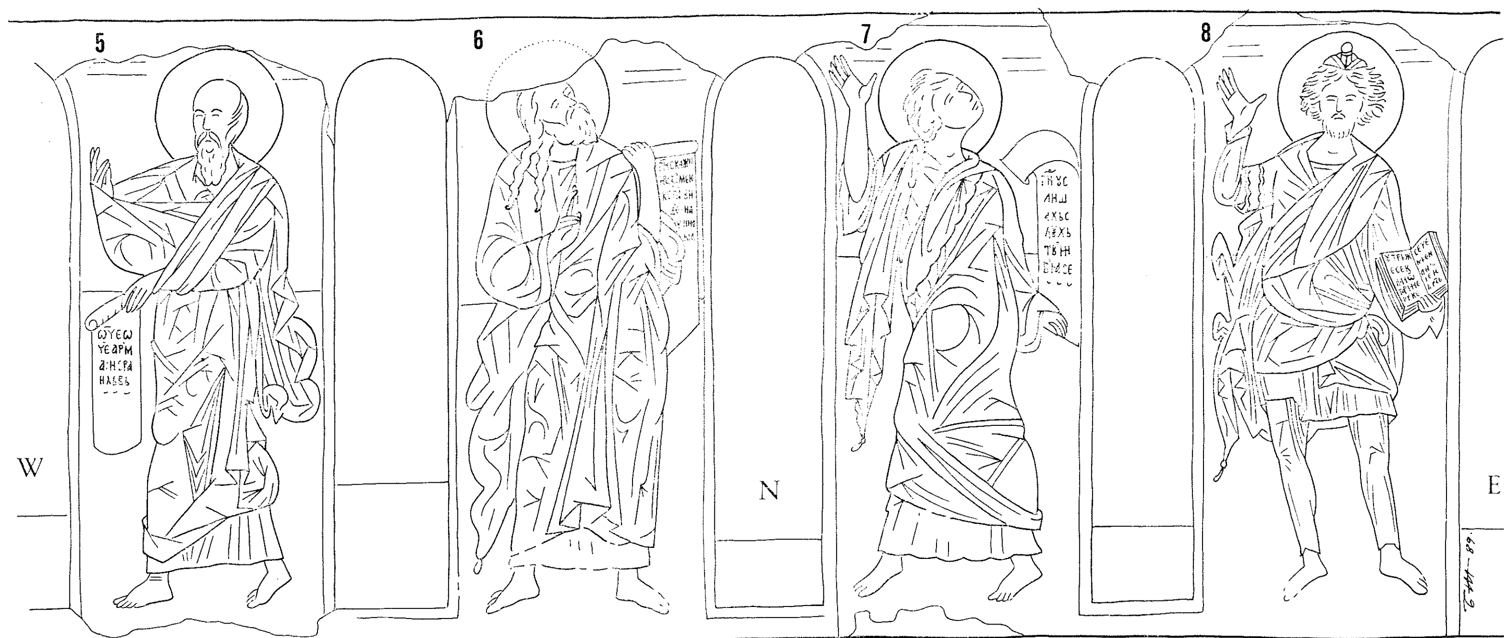


Fig. 3. Nova Pavlica. The prophets Elisha (5), Jeremiah (6), Habakkuk (7) and Daniel (8); northern half of the drum (drawing by B. Živković).

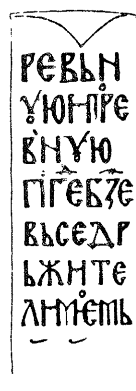


Fig. 4. Nova Pavlica. The text inscribed on the scroll of prophet Elijah.

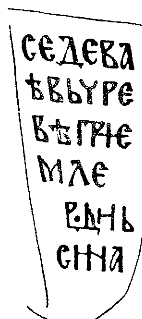


Fig. 5. Nova Pavlica. The text inscribed on the scroll of prophet Isaiah.

However, some specific observations can be made in regard to the contour of the hair of this prophet. In a number of examples the hair covers the cranium in a smooth, cap-like fashion and it appears well-groomed.[12] There are, however, some other instances in which there are hints of the unruly hair, as for example in the 13th century fresco in Mileševa, in the early 14th century mosaic in the Church of the Holy Apostles in Thessalonike, and to a lesser degree in the Elijah fresco from the Kraljeva crkva in the Studenica Monastery (1314).[13] The text inscribed upon Elijah's scroll in Nova Pavlica (Fig. 4) can be identified as III Kings (I) 19 : 10.[14] Although the text alone cannot guarantee an absolute identity of the person who might hold it, since there are occasional instances of text migration from the true author to another designated bearer,[15] to the best of my knowledge, no such case can be cited in connection with a representation of the prophet Elijah. In Byzantine art he carries only the texts selected from the Books of Kings; this reconfirms his true identity in Nova Pavlica.[16]

Above all other elements, the text on the scroll carried by the figure standing next to Elijah identifies him as the prophet Isaiah (Fig. 5) This is a well-known quotation from his book, Isa. 7 : 14 (Figs. 2/2, 6). Occasionally, other prophets are charged with carrying the selections of texts from the Book of Isaiah, as documented by the examples in the Holy Apostles in Thessalonike and Hosios Christos in Veroia (1314).[17] Rarely is an important prophet like Isaiah given the message of another author to carry. One instance, not yet completely satisfactorily explained, is to be found in Kraljeva crkva,[18] Here Isaiah, positively identified by the preserved name-inscription, holds a scroll inscribed with the text from Gen. 1 : 1, which is usually carried by the prophet Moses.[19] A second example, in which such a textual substitution is reported, comes from the apsidal arch area of the Dečani Monastery (ca. 1335-50).[20]

---

[12] For example, a representation almost contemporary with that of Nova Pavlica, is the image of Elijah in the dome of St. Demetrios in the Monastery of Marko: Gabriel Millet, ed. T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, pl. 76, № 145. The images of prophets from this church were not explored in the original monograph: L. Mirković i Ž. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925, 61; for subsequent, bibliography of this monument: V. J. Đurić, *Vizantijske freske* ... (1974), note 105.

[13] Svetozar Radojčić, *Mileševa*, Beograd, 1963, pl. XXVIII. Andreas Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Thessalonike, 1953, pl. 3,2. Gordana Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd, 1987, fig. 18.

[14] In this study, all the quotations held by the prophets are numbered according to the Sertuagint version of the Bible. Since verse 14 of chapter 19 in III Kings (I) is almost identical with verse 10, it can be questioned which of the two was meant to be inscribed upon the scroll held by Elijah. While verse 14 is not included in the liturgical reading, and verse 10 is, a logical assumption would be that the latter was quoted on the scroll. For the usage of this text in liturgy: Alfred Rahlfs, »Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche«, *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zü Göttingen,* 1915 (Berlin, 1916), 51. As for the inscription on the scroll held by Elijah in Nova Pavlica, the first letter should be read as Cyrillic *P* rather than as Γ, as copied by Mr. B. Živković.

[15] This textual migration from the author to another carrier has already been observed by L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* Bruxelles, 1975, 197—213 for the Comnenian period; characteristic examples for the Paleologan era are provided by the prophets and their scrolls in the church of Hosios Christos in Veroia: Stylianou Pelekanides, ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ ΟΛΗΣ ΘΕΤΤΑΛΙΑΣ ΑΡΙΣΤΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ, Athenes, 1973, 76—81; in the Church of the Holy Apostles in Thessalonike: A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... (1953), 35—40; and Ljubica D. Popovich. "The Prophet Isaiah and Isa. 19:1 — Tradition and Change in Byzantine Paintning", *The 17th International Byzantine Congress,* Washington, D.C., 1986, 171—2.

[16] For the selections of the texts carried by the prophet Elijah, and their application in monumental painting: Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka i njihovi tekstovi u tamburu kupole Bogorodice Odigitrije u Peći: identifikacije i interpretacije tekstova u kontekstu crkve«, *Simposium Arhiepiskopa Danila II,* Beograd, 1988, notes 112 and 123 (In the press).

[17] In the Holy Apostles, the prophet Zephaniah carries the text of Isaiah 19:1: Lj. D. Popovich, "The Prophet Isaiah and Isa. 19:1..." *The 17th I.B.C.* (1986), 271—2.In Hosios Christos, the prophet Joel carries the text from Jer. 32:39, while various texts from the Book of Isaiah are carried by three minor prophets: Haggai (Isa. 6:1), Nahum (Isa. 50:6) and Amos (Isa. 53:7): S. Pelekanides, *Kalliergis* ... (1973), 77—79.

[18] G. Babić, *Kraljeva crkva* ... (1987), 72—73.

[19] Among the best-known monuments in which Moses holds the text from Gen. 1:1 are Daphni: Gabriel Millet, *Le Monastère de Daphne: Histoire, Architecture, Mosaïques,* Paris, 1899, 83 and note 1; Panagia tou Arakou Lagoudera: The Photograph Collection, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, D. C., Neg. №: D 71.206 (RA); in two of the Cappadocian churches: Elmali Kilise and Karanlik Kilise: Marcell Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor,* I, Recklinghausen, 1967. 124—126 and 129—130, and II, № XVIII, fig. 161 and № XXII, № 34, respectively.

[20] V. R. Petković and Đ. Bošković, *Manastir Dečani,* I and II, Beograd, 1941, 23—24.



Fig. 6. Nova Pavlica. The prophet Isaiah; detail.

The textual identification of this author is further buttressed by the iconographic evidence. Although appearing to a casual observer as a rather generalized image of an old man, a careful examination can discern subtle differences which typify this prophet and set his "portrait" apart from the other old men in this category of figures. Isaiah is given an elongated face imbued with a contemplative look. His mouth is bracketed with a curved moustache, and his jawline with an almost white beard. In this image it seems well-groomed, and somewhat shorter and rounder than is usually the case with the representation of Isaiah.[21] Some lively curls escape the smooth hairline, while his long silver hair falls upon his shoulders in elegantly-formed cork-screw locks. Visual parallels to this icon are many: a shorter beard seems to have been used on images of Isaiah in Hagia Sophia in Constantinople (late 9th century), in Nea Moni on Chios (mid-11th century) and in St. Mary Pammakaristos in Constantinople after 1310.[22] Escaping wisps of hair, as well as the long cork-screw locks, seem to characterize, among others, the following representations of this prophet: from Panagia tou Arakou, Lagoudera (1192), Holy Apostles in Thessalonike, St. Mary Pammakaristos and Kraljeva crkva.[23] The above-cited evidence proves beyond doubt that the second prophet from the drum of Nova Pavlica is indeed an iconographically typical representation of Isaiah, holding the familiar quotation from his own book, Isa. 7 : 14.

The enigma of the third figure south of the eastern window in Nova Pavlica is not difficult to solve either (Figs. 2/3, 7). The text inscribed on the scroll is that of Jonah 2 : 3 (Fig 8). Since, in my extensive research on the prophets in Byzantine monumental painting, I found no instances in which a text from the Book of Jonah was entrusted to another prophet to hold, it is safe to assume that this indeed is a representation of the prophet Jonah. Furthermore, judging by the preserved evidence, it seems that Jonah never holds a scroll inscribed with a message authored by another prophet. The standard iconography for the "portrait" of Jonah seems to have been established relatively early,[24] and it is described as such as late as the early 18th century in the *Herminia* of Dionysius of Fourna: "... an old man, bald, with a rounded beard ..."[25] As very typical examples, representations of Jonah from Mileševa, the Holy Apostles in Thessalonike and Kraljeva crkva can be cited.[26]

[21] As typical images of Isaiah, one could mention representations from Panagia tou Arakou, Lagoudera: The Photograph Collection, D.O. Center for Byzantine Studies, Washington, D. C., Neg. № D 71.227 (RA) and from Kraljeva crkva: G. Babić, *Kraljeva crkva*... (1987), pl. II.

[22] For the representations of Isaiah: Cyril Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul,* Washington, D. C., 1962, figs. 80—82; O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology,* New York, 1961, (reprint), 396; Photographic Archives, Benaki Museum, Athens, № 35882 (Nea Moni); and H. Belting, C. Mango and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul,* Washington, D. C., 1978, fig. 32.

[23] For the images of the prophet Isaiah in Panagia tou Arakou, Lagoudera and in Kraljeva Crkva: above note 21; for the same prophet in St. Mary Pammakaristos: above note 22; for Isaiah in the Holy Apostles: A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... (1953), 35—40, pl. 6,2 where, in my opinion, this Greek scholar erroneously identified Isaiah as Zephaniah. For further clarification of this substitution of the identities of these two prophets: Lj. D. Popovich, "The Prophet Isaiah and Isa. 19:1 ...," *The 17th I.B.C.* (1986), 271—2.

[24] G. H. Forsyth and K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai,* Ann Arbor, n.d., pl. CXIX-A.

[25] Dionysius of Fourna, *The 'Painter's Manuel'* trans. P. Hetherington, London, 1974, 28.

[26] For the representation of Jonah in Mileševa: S. Radojčić, *Mileševa* (1963), pl. XXIV; for the church of the Holy Apostles: A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... (1953), pl. 5,1, and for Kraljeva crkva: G. Babić, *Kraljeva crkva*... (1987), pl. IV.

Fig. 8. Nova Pavlica. The text inscribed on the scroll of prophet Jonah.

Fig. 7. Nova Pavlica. The prophet Jonah.





Fig. 9. Nova Pavlica. The prophet Ezekiel.

Small and rather insignificant deviations from the standardized types of the prophets do occur on occasions in painting of the Paleologan period.[27] This seems also to have been the case with the rendering of Jonah in Nova Pavlica. Here, the



Fig. 10. Nova Pavlica. The prophet Ezekiel; detail.

beard is short but pointed, not rounded, as was conventionally done; the hair is short as well, but it is unclear from the preserved representation whether or not Jonah was depicted bald. Typological differences from the standard image are sufficiently small and not significant enough to doubt the identity of Jonah which, in my opinion, is reconfirmed by the text he carries.

The fourth figure from this group is also a generalized image representing an old man (Figs. 2/4, 9, 10). The face is thin, the beard medium-length and pointed, while the hair is unruly, with curls falling on the forehead as well as appearing windblown at the top of the head. His long cork-screw locks fall on his chest. It is through this type of hair treatment that the artist tried to express the visionary nature of any given prophet. A similar depiction of hair is found on the images of the prophet Ezekiel from the Holy Apostles in Thessalonike, from Kraljeva crkva, from Dečani and, above all, from Resava (before 1418).[28] Since the hair type is not sufficient to establish the identity of a prophet, once again one must depend on the text to clinch it in this case.

ТѠКГЛЕ
ГЬ·ПОН
МѸВНѾ
ЀZИКЬ·
НБЕРѸѾ

Fig. 11. Nova Pavlica. The text inscribed on the scroll of prophet Jeremiah.

The abbreviated text inscribed on the scroll that this prophet holds, reads as in Fig. 11. It can be identified as a line either from Ezek. 20 : 34 or Ezek. 36 : 24. Since these verses are very similar,[29] one must search in the liturgical readings to see which of the two lines from the Book of Ezekiel is used. Because the text of Ezek. 20 : 34 is not part of the liturgical reading, and Ezek. 36 : 24 is, the

---

[27] As characteristic examples, one can cite here the bearded Habakkuk from Kraljeva Crkva: G. Babić, *Kraljeva crkva*... (1987), fig. 21, and the bearded prophet Daniel from Nova Pavlica, fig. 8 of this article.

[28] For the representation of the prophet Ezekiel in the Holy Apostles: A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... (1953), pl. 2,2; for Kraljeva crkva: G. Babić, *Kraljeva crkva*... (1987), pl. I; for Dečani: V. Petković, *Dečani* (1941), pl. CXLVIII; for Resava: Stevan Tomić and Radomir Nikolić, *Manasija, istorija-živopis* (Beograd, 1964), pl. XC, fig. 103. In order to avoid a possible confusion, it is worth remembering that "Resava" and "Manasija" are one monument which bears these two names, frequently interchanged in literature.

[29] The scroll's text contains only five words from one of these verses, besides the generalized: "Thus spoke the Lord"... Ezek. 20:34: »I izvešću vas iz naroda, i sabraću vas iz zemalja po kojima ste rasejani, rukom krepkom i mišicom podignutom i izlivenijem gnjevom«. Ezek. 36:24: »Jer ću vas uzeti iz naroda, i pokupiću vas iz svijeh zemalja, i dovešću vas u vašu zemlju«. *Sveto Pismo Staroga i Novoga Zavjeta*, preveo Stari Zavjet Đ. Daničić, Novi Zavjet preveo Vuk Stef. Karadžić, u Biogradu, n.d., (London, 1952 edition), 679 and 695.



Fig. 12. *Nova Pavlica. The prophet Elisha.*

latter must be the logical choice for the scroll of the prophet in question in Nova Pavlica.[30] The prophet Ezekiel is given several messages taken from his book to deliver through the text inscribed upon the scroll that he carries.[31] I know of only one instance in which this prophet is given the text of another author-prophet to hold. This occurred in the mid-12th century Capella Palatina in Palermo, and it is a very obvious mistake by the artist, who exchanged the texts of prophets Ezekiel and Jeremiah.[32] The textual evidence, then, argues well for the identity of the fourth prophet as being that of Ezekiel.

The prophet painted next to Ezekiel in the fifth designated space of this drum has a pronounced forehead, almost bald cranium, and well-groomed dark beard ending in a double loop (Figs. 3/5, 12). This easily recognizable Pauline type of head has become the icon of the prophet Elisha, as is confirmed through many surviving examples of this prophet in Byzantine art. Close visual parallels for the figure from Nova Pavlica, as far as the facial structure and the depiction of the hair are concerned, are to be found in the drum of Kraljeva crkva and, above all, in the Monastery of Marko (1376).[33] As far as the texts are concerned that Elisha carries inscribed upon his scroll, this prophet is not given a great variety of choices.[34] The text that Elisha displays in Nova Pavlica (Fig. 13) can be identified as IV Kings (II) 2 : 12; it is a quotation from his own anguished cry at the Ascension of Elijah.

ѠУЄѠ ЧЄЛРМ Л·ИСРА ИЛЬБЬ

Fig. 13. Nova Pavlica. The text inscribed on the scroll of prophet Elisha.

[30] A. Rahlfs, »Die alttestamentlichen Lektionen . . .« *NKGWG* (1916), 45.

[31] Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka . . .,« *Symposium* (1988), notes 73 and 74.

[32] Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, 316.

[33] For Kraljeva crkva: G. Babić, *Kraljeva crkva* . . . (1987), fig. 19, and for the Monastery of Marko, photograph from the collection of the late Mr. Dušan Tasić, Belgrade.

[34] The most frequently found quotation on the scroll of the prophet Elisha is from IV Kings (II) 2:2, 2:4 or 2:6. For some examples: Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches Selected from the Period of King Milutin (1282—

Fig. 14. Nova Pavlica. The prophet Jeremiah.





Fig. 15. Nova Pavlica. The prophet Jeremiah, detail.

The iconographic type of the sixth figure in the group of prophets from Nova Pavlica conforms once again in general appearance to a standardized image of an old man (Figs, 3/6, 14, 15). Yet, there are subtle visual differentiations which make this prophet distinguishable from the other elderly types in this group. His beard is fuller and rounder, almost like an inverted cone full of soft, swirling locks. The top of the head and hair are damaged, but the remaining hair is unruly and falls upon the shoulders in two very long corkscrew locks. The text in this case provides the key necessary for unlocking the identity of this prophet (Fig. 16). It is from the Book of Jeremiah, Jer. 11 : 18, and is a textual selection rarely used with this figure.[35] In many representations of this prophet in Byzantine art, Jeremiah carries the texts selected either from his book or that of Baruch, and only in the already-mentioned case of Capella Palatina is he mistakenly given the text written by yet another author. Therefore, while the text in Nova Pavlica gives the clue to the identity of this prophet, comparisons with images of Jeremiah whose name--inscriptions are preserved reconfirm this identification. This depiction of Jeremiah from Nova Pavlica is iconographically consistent with his images preserved in such monuments as Panagia tou Arakou, Lagoudera, or St. Mary Pammakaristos in Istanbul.[36]

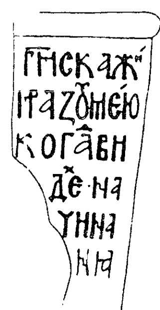


Fig. 16. Nova Pavlica. The text inscribed on the scroll of prophet Jeremiah.

While representations of old or mature types dominate the iconography of the prophets in Byzantine art, there are some who are traditionally depicted as young, often beardless, men. Even without a text, and through the process of elimination, it is possible to establish the identity of the young prophets included within any Byzantine monumental depiction of these Old Testament visionaries. The figure occupying the seventh place from the eastern window in Nova Pavlica is a beardless young man with short wavy hair (Figs. 3/7, 17, 18). He could be one of two prophets who are consistently depicted as young and wearing

---

1321)," *Cyrillomethodianum,* VIII—IX (1984—1985), 288 and schemata I—IV; for another quotation: O. Demus, *The Mosaics*... (1949), 316. Only rarely is Elisha given a text written by another prophet. The example from the Holy Apostles in Thessalonike can be cited as an exception: A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... (1953), 38, fig. 4,1, where Elisha holds the text from Ezek. 7:10.

[35] A very brief list of quotations held by Jeremiah can be found in: Anne-Mette Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches,* Copenhagen, 1977, 59—65.

[36] For the image of Jeremiah from Lagoudera: The Photograph Collection, D. O. Center for Byzantine Studies, Washington, D. C., Neg. D 71.197 (RA); and for that from St. Mary Pammakaristos: H. Belting, C. Mango and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes*... (1978), figs. 34 and 36.

Fig. 17. Nova Pavlica. The prophet Habakkuk.





Fig. 18. Nova Pavlica. The prophet Habakkuk; detail

classical-type garments: Zechariah or Habakkuk.[37] The text inscribed on the scroll that the latter prophet carries (Fig. 19) identifies him positively as Habakkuk, since the text is Hab. 3 : 1 (3 : 2).[38] I found no preserved instances in monumental painting where this popular prophet bears the message written by another author. Many visual parallels for the image of this prophet exist, but it is sufficient to mention here Habakkuk from Panagia tou Arakou, Lagoudera, from the Holy Apostles in Thessalonike and from St. Mary Pammakaristos.[39]

The eighth figure in the Nova Pavlica drum is very easy to recognize due to its garment: short tunic, cloak and long pantaloons (Figs. 3/8, 20, 21). These are typical of the prophet Daniel, together with the cap which he wears on his head, and the codex which he frequently carries, rather than a scroll.[40] In this case, it is open and inscribed with the lines based on Dan. 2 : 34 (Fig. 22).

Like his dress code, the iconographic type of Daniel is well established, too. In the majority of cases, Daniel is depicted as a beardless youth with well-groomed, short, curly hair, dressed in a fancifully embroidered and bejewelled garment. As typical 14th century examples, one can cite the representations of this prophet from Protaton (ca. 14th century) or the Monastery of Marko.[41] While the painter from Nova Pavlica follows quite faithfully, as has been shown so far, the traditional iconographic types of the prophets, in the case of Daniel the artist deviated somewhat from the norm. A short beard makes this Daniel look middle-aged, resembling one of the iconographic types of Moses.[42]

---

[37] As typical representations of these two young prophets, images from St. Mary Pammakaristos, the Virgin Ljeviška in Prizren and Resava can be mentioned. For St. Mary Pammakaristos: H. Belting, C. Mango and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes*... (1978), figs. 40 and 41; for the Virgin Ljeviška: D. Panić and G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd, 1975, 118—119, drawing 2; for Resava: S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija*... (1964), fig. 99.

[38] Hab. 3:1 is given in this study in accordance with the Septuagint version of the Bible. It is often quoted by scholars as Hab. 3:2. This numbering corresponds to the Douay and King James versions of the Bible.

[39] For the image of Habakkuk from Panagia tou Arakou, Lagoudera: The Photograph Collection, D. O. Center for Byzantine Studies, Washington, D. C. Neg. № D 71.203 (RA); for that from the Holy Apostles: A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... (1953), pl. 4,2: for the example from Constantinople: H. Belting, C. Mango and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes*... (1978), fig. 41.

[40] For the prophet Daniel and his usage of either scroll or codex, opened or closed: Lj. D. Popovich, »Stoljeće figure proroka...« *Symposium* (1989), and notes 129 and 130.

[41] For Daniel in Protaton: Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos*, I: *Les peintures*, Paris, 1927, pl. 9,4; for the same prophet from the Monastery of Marko: G. Millet, ed. T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, pl. 75, № 144.

[42] Very similar in shape and length to Daniel's beard is that of Moses from Mileševa: S. Radojčić, *Mileševa*, (1963), XXX.

ГНꙊС
ЛИШ
АХЬС
ЛꙊХЬ
ТВИИ
БꙖСЕ

Fig. 19. Nova Pavlica. The text inscribed on the scroll of prophet Habakkuk

Fig. 20. Nova Pavlica. The prophet Daniel.





Fig. 21. Nova Pavlica. The prophet Daniel; detail.

Furthemore, his hair is wind-blown and his garment much simpler than usual. Such a change in costume can be observed in the case of Daniel in Ravanica (ca. 1387) and Resava.[43] In spite of these slight iconographic changes, the identity of the eighth prophet from the Nova Pavlica drum cannot be doubted. It is reconfirmed by the text from the Book of Daniel. Among numerous examples of this prophet that I have examined, I found no instances in which either Daniel carries a quotation authored by another prophet or another prophet holds the text written by Daniel. Therefore, Daniel seems to be personally responsible for delivering his own prophetic message.

What he lacks in refinement as a draftsman of human figures, the master of the Nova Pavlica prophets makes up for in his sense of compositional unity with which he has imbued these standing individuals. This painter knows intimately and manipulates well a whole repertory of poses in order to achieve his visual aim and to express dramatically a close relationship among the prophets, and between each prophet, his message, and the image of the Pantocrator (now lost) above him. Thus, this group of prophets seems to be given its own unique countenance. The wide-spread legs of Elijah (Fig. 2/1) and Jonah (Fig. 2/3) almost fill their respective spaces. This stance is used to suggest the strong lateral and upward movement of their bodies, Isaiah (Fig. 2/2). Ezekiel (Fig. 2/4), Jeremiah (Fig. 3/6) and Daniel (Fig. 3/8) stand in barely suggested contrapposto position, with their feet slightly apart and bodies almost frontal. The two remaining prophets, Elisha (Fig. 3/5) and Habakkuk (Fig. 3/7) have their legs depicted in profile, strongly suggesting walking for the first prophet and for the second, a simultaneous lateral and spiral movement.

The rendition of clothes complies with the body movement of these prophets. The outer garments are skillfully used to envelop each figure and fill the space that the prophet occupies. The slender figure of Elijah, in a long belted chiton, is framed by his fur-lined cloak. It is attached on his right shoulder, falling freely in the back and front, covering the left arm. The himatia of Isaiah and Jonah show prominent folds which bind diagonally the lower part of their legs.[44] A similar idea is suggested, although less clearly executed, in the cases of Elisha and Habakkuk. Himatia cover the left shoulders and left arms of all the prophets wearing that garment. Yet, a close examination reveals that no two formal solutions of himation--body relationship are exactly alike. There seems to be some law of visual rhythms which provides both a unity and diversity for this group of figures. The free end of each himation cascades downward in dynamic folds, ending in a fancy knot, Elisha's being an exception. This gathering of drapery occurs behind and on the right side of Isaiah, Ezekiel, Jeremiah and Daniel, while the side is reversed in the cases of Jonah and Elisha. The himation falls from the right shoulder and in front of the contorted figure of Habakkuk.

The placement of the unrolled scrolls in relationship to the prophets' bodies, and the manner in which they are held, are equally diverse and interesting. Elijah, Ezekiel and Habakkuk support their scrolls with their left hands, while the scrolls are unfurled upward, as if defying gravity. Isaiah, Jonah and Jeremiah also hold the scrolls in their left hands; these hang downward, alongside their bodies, but are placed at different levels: along the thigh for Isaiah, along the hip for Jonah, and along the upper forearm for Jeremiah. Elisha's left hand emerges from the holds of his himation to hold the hanging scroll in front of himself. Finally, Daniel cradles his open codex in his left arm, slightly away from his body.

The placement of scrolls is carefully calculated to balance or counterpoint either the garment or the body of each individual prophet. The balancing is evident in the case of Isaiah (himation and scroll), Jonah (body and scroll), Elisha (scroll and himation) and Daniel (chlamys and codex). Counterpointing occurs in the instances of Elijah (fur-lined cloak and scroll), Ezekiel, Jeremiah and Habakkuk (himation and scroll in each case).

The postitioning of the right arm in relation to the body and the gesture of the right hand are just as diverse. Elijah, Jonah and Habakkuk uplift their right arms to the height of the nimbus. Since the right hand of Elijah is lost, his precise gesture



Fig. 22. Nova Pavlica. The text inscribed on the codex of prophet Daniel.

---

[43] For Daniel in Ravanica: photograph from the collection of the late Mr. D. Tasić, Belgrade: for that prophet in Resava: S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija*... (1964), pl. LXXXIX, fig. 101.

[44] Such a conventionalization of himation folds is very often used in Paleologan painting, over-riding the questions of technique or size. Frequently, such a fold denotes a moving figure. Typical examples can be seen on the icons of the Evangelist Matthew or that of the Archangel in the Annuciation: V. J. Đurić, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd, 1961, pls. IX and XIX, respectively. In frescoes and mosaics such occurrences are too numerous to cite; it suffices to mention that in the dome of St. Mary Pammakaristos, six out of twelve prophets have such folds: H. Belting, C. Mango and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes*... (1978), fig. 27.

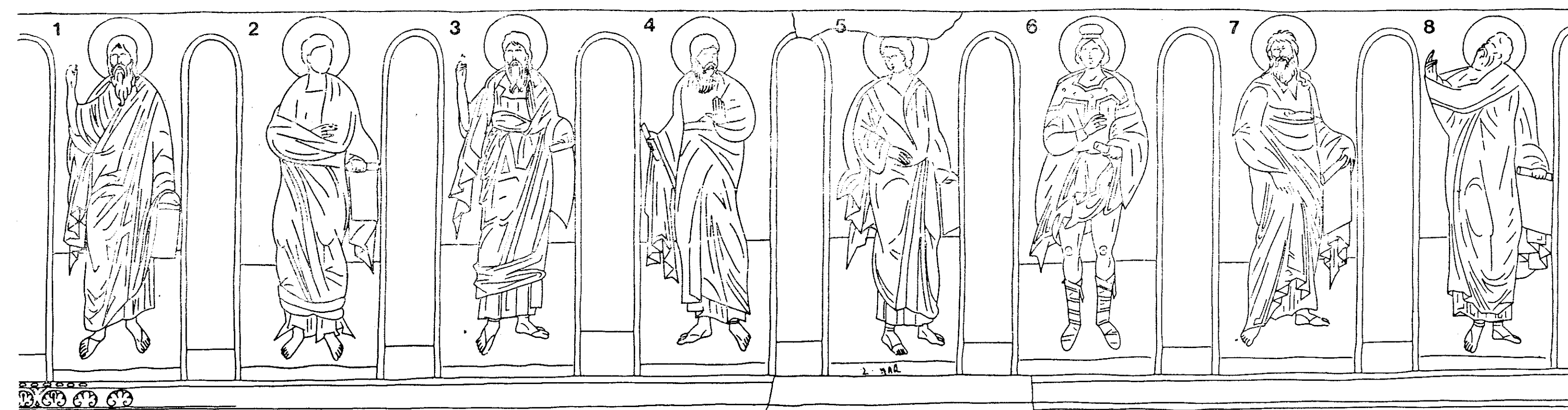


Fig. 23. The Virgin Ljeviška, Prizren. Eight figures of the prophets in the drum of the main dome.

cannot be ascertained. Jonah is blessing, with two middle fingers bent and touching the thumb, while the index and little finger are raised. Habakkuk displays an open hand, palm outward, in a gesture of acknowledgment or allocution. Daniel almost repeats this hand gesture, although his arm is somewhat lower than that of Habakkuk. Isaiah extends his blessing right hand outwardly, his fingertips raised to shoulder height. Similar height is allotted to the blessing right hand of Ezekiel and Elisha, whose right arms are cradled in the folds of their himatia and extended beyond the contour of their bodies.

The heads of these prophets are represented from different points of view. Elijah, Jonah, Jeremiah and Habakkuk tilt their heads to the side, while raising their faces upward. The heads of Isaiah and Daniel are frontal and they seem to be looking straight forward, while those of Ezekiel and Elisha are depicted in three-quarter view.

Although these combinations of stances, head positions, arm placements, hand gestures, locations of the scrolls and play of the drapery look familiar and can be observed on other representations of prophets in other monuments, an exact duplication of an individual figure of a prophet from one church to another seems impossible to establish. There is always one element or another which provides diversification. This becomes obvious when the Nova Pavlica prophets are compared to their counterparts in other fourteenth century monuments. For example, the so-far unidentified first and third prophet figures south of the eastern window in the main dome of the church of the Virgin Ljeviška in Prizren (ca. 1307) (Fig. 23)[45] resemble in general outline Isaiah (Fig. 2/2) and Jeremiah (Fig. 3/6) from Nova Pavlica. Differences, however, are provided by drapery, arm angles, and positions of the heads. The same holds true when comparing the eight identified prophets from Kraljeva crkva (Fig. 24)[46] to those from Nova Pavlica. In spite of typological similarities of the same individuals, formal differences become obvious when one juxtaposes the figure of Elijah from both churches (Figs. 2/1 and 25), or the representation of Elisha from Kraljeva crkva (Fig. 26) and Ezekiel from Nova Pavlica (Fig. 2/4).

A comparison with Nova Pavlica's closer contemporaries yields a similar result. For example, there is a general likeness between the figure of Jonah from Nova Pavlica (Fig. 2/3) and that of the prophet Nahum from Ravanica (Fig. 27), and between Ezekiel from Nova Pavlica (Fig. 2/4) and Elisha from Ravanica (Fig. 28). The group of eight prophets preserved in the lower zone of the drum of the Monastery Ljubostinja (ca. 1389)[47] has traits in common with the group of prophets from Nova Pavlica. These similarities are most clearly manifested in the great animation of the figures, as exemplified in the Elijah from Nova Pavlica (Fig. 2/1) and Jeremiah from Ljubostinja (Fig. 29). The closest visual parallel that I was able to establish seems to exist between the bodies of Elisha from Nova Pavlica (Fig. 3/5) and that of Micah from Ljubostinja (Fig. 30), although their "portraits" are quite different.

All of the above observations seem to imply the following: a respect for and an adherence to the well-established inconographic types for the heads of the prophets, and an existence of cartoons for these figure types, which were freely exchanged among the prophets as the general compositional concepts of each group demanded.

Thus far, designs of single elements, their combination in shaping a whole figure and, finally, their skillful manipulation to create a dynamic diversity among the eight prophets in Nova Pavlica have been explored. Further visual analysis reveals that the prophet master in this church had not only a clear structural concept for each individual prophet, but also a concept for the grouping of several figures, as well as for the entire frieze of these figures.

In my opinion, the first visual group is formed by Elijah, Isaiah and Jonah (Figs. 2/1—2/3). The calm representation of Isaiah works as an axis for

[45] D. Panić and G. Babić, *Bogorodica Ljeviška* (1975), 118, drawing 2.

[46] G. Babić, *Kraljeva crkva*... (1978), drawings II and III; plates I—IV, and figs. 18—21.

[47] S. Đurić, *Ljubostinja*... (1985), 75—79, drawings XI and XII, and figs. 61—68.

Fig. 24. Kraljeva crkva, Studenica. Prophets in the drum, from the east: Isaiah, Elijah, Elisha, Jonah, Habakkuk, Jeremiah, Zephaniah and Ezekiel (after G. Babić).

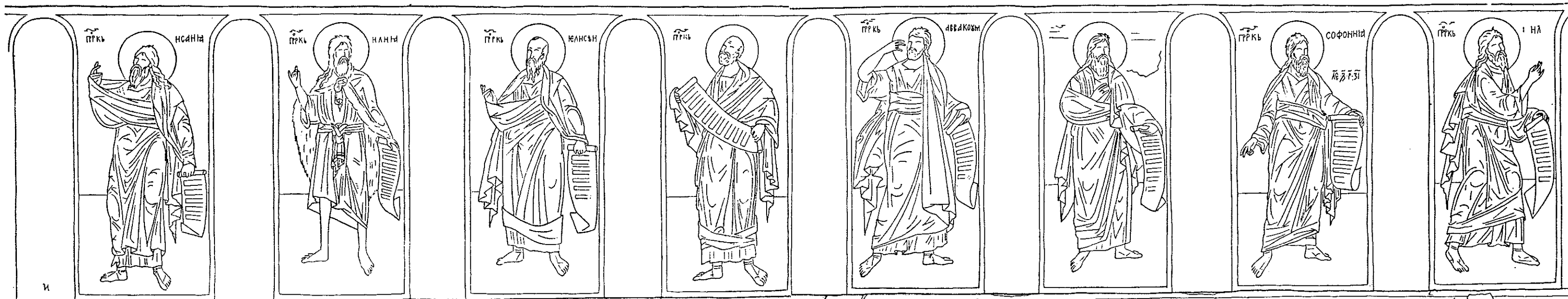




Fig. 25. Kraljeva crkva, Studenica. The prophet Elijah.



Fig. 26. Kraljeva crkva, Studenica. The prophet Elisha.

the other two more excited figures which then balance and echo each other. The second group is comprised of Ezekiel and Elisha (Figs. 2/4—3/5), who are separated by the western window. The quiet and restrained figure of Ezekiel, reminiscent of Isaiah, turns his head in the direction of the approaching Elisha. Thus, they face each other across the window's space, and are made closer by the studied similarity of their right arms, and by the careful counterbalancing of their scrolls and their himatia. Elisha, the fifth prophet in this group, located in the space north of the western window, is the last figure facing in the south--easterly direction. The following three prophets form yet another compositional unit (Figs. 3/6——3/8). The pivotal figure is the animated and twisted Habakkuk, whose body is turned toward Jeremiah, with his head toward Daniel. The heads of Jeremiah and Habakkuk, facing in the north-easterly direction, have almost parallel inclinations, and their scrolls have a similar placement. While these elements tie them together, differences are provided by the position of arms, by the gestures of their right hands, and by the hanging drapery. Habakkuk and Daniel are visually related by a very thin frontal and calm figure (Fig. 3/8) becomes a subtle break is affected within this group of figures, which separates and isolates the prophet Daniel. Thus, he becomes another focus of attention. His frontal and calm figure (Fig. 3/8) becomes a counterpoint to the animated representation of the prophet Elijah (Fig. 2/1). Thus these two, flanking the eastern window, form yet another pair in this ever-changing configuration of prophets.

This careful choreography of the prophet figures from Nova Pavlica seems to be consciously designed by the artist. It is a clear visual response to the literal meaning of the message inscribed upon each prophet's scroll. The combined meaning of these messages would most likely have been



Fig. 27. Ravanica. The prophet Nahum (photo: RZZSK — Beograd).

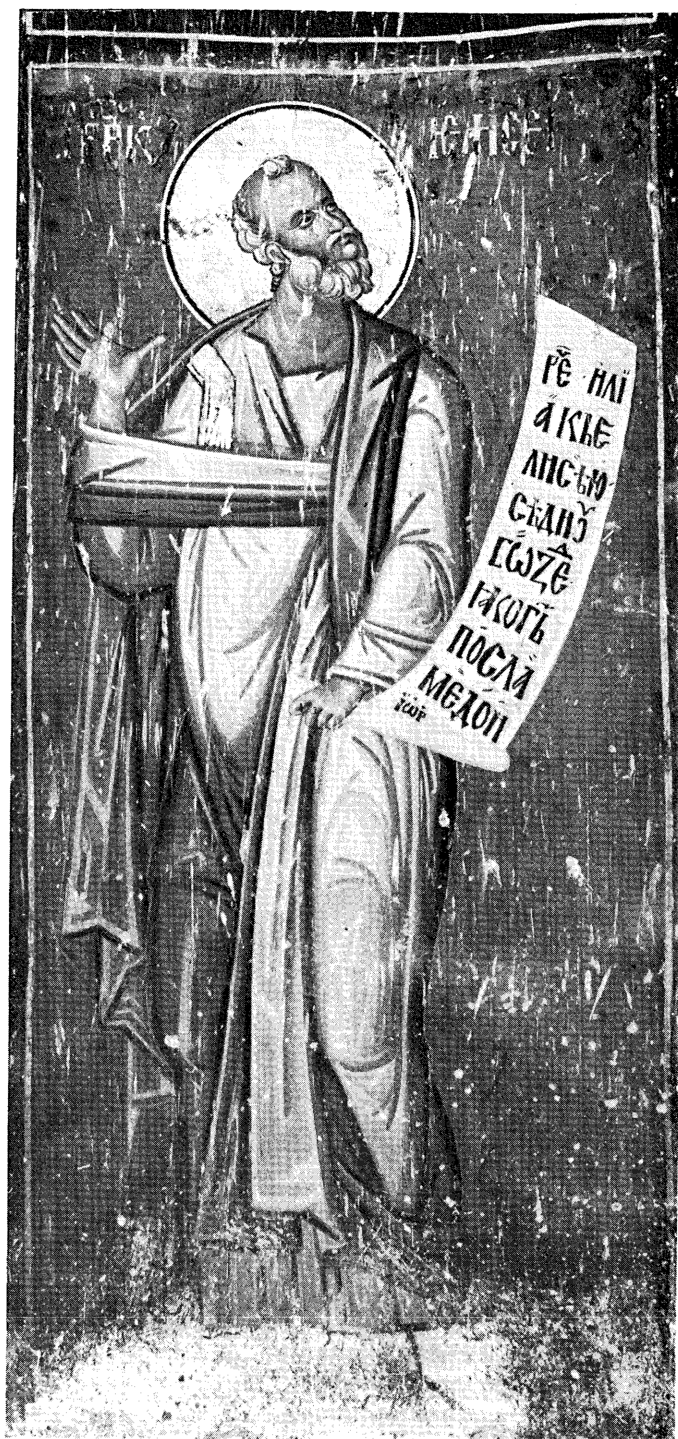


Fig. 28. Ravanica. The prophet Elisha (photo: RZZSK — Beograd).

conceived by a learned theologian. The intensity of the words is well-expressed through the agitated figures of Elijah (Fig. 2/1) and Habakkuk (Fig. 3/7) — zeal and fear, respectively. The whole figure of Jonah (Fig. 2/3) powerfully conveys the idea that he is directly addresing the Lord, while Jeremiah (Fig. 3/6) equally convincingly suggests the acceptance of knowledge given to him by the Lord. Elisha (Fig. 3/5) uses a gesture of address to emphasize his words, while seemingly walking in the direction of Elijah, who, in the diagonally opposed inter-fenestral space, appears ready to ascend. Daniel's gesture seems to be attesting to his words (Fig. 3/8), calling for the attention of the beholder. Isaiah's demeanor suggests that he is delivering his prophecy in a sermon-like manner (Fig. 2/2). It might not be by accident that his blessing right hand is pointing eastward. On the eastern wall below him the Annunciation is represented and, in the conch of the apse, most likely there was a depiction of the Virgin and the Incarnated Logos, now lost. In a similarly calm manner, and with a great deal of assurance, Ezekiel (Fig. 2/2) seems to be delivering his message of promised salvation.

This formal analysis, it is hoped, offers some insights into the creative processes of Byzantine painters in general and of the painter of Nova Pavlica in particular. It serves to underscore an intimate relationship between the word and the image, always a strong point in Byzantine painting. It might negate, at least to a certain degree, the notion that the groups of prophets below the image of the Pantocrator in Byzantine domes are a standardized duplication of each other in both form and substance.

Another group of questions that can be raised in regard to the images of prophets in Nova Pavlica comprise the following: how often were these Old Testament characters included in the drum of a dome; what is the frequency of selection of the prophetic texts that they carry; what is their usage in liturgical reading and, finally, what is the message that these texts convey?

For some of these questions, I have tried to



Fig. 29. Ljubostinja. The prophet Jeremiah (after S. Djurić).



Fig. 30. Ljubostinja. The prophet Micah (after S. Djurić).

provide answers in a study dealing with the sixteen prophets in the dome of the Church of the Virgin Hodegetria at Peć (ca. 1337).[48] Nonetheless, certain observations specifically pertinent to the prophets of Nova Pavlica should be stated here. All eight belong to well-known and frequently depicted personalities: besides the four major prophets (Isaiah, Jeremiah, Ezekiel and Daniel), two among the twelve minor prophets are included (Jonah and Habakkuk), together with two prominent characters from the Book of Kings (Elijah and Elisha). Thus, when given cursory attention, this group of prophets from the drum of Nova Pavlica might appear to be a very standardized one. This impression is reinforced by the number of prophets—eight—which is the number of figures most often found in that space. This number, or any other, as a matter of fact, is dictated by the architecture of the church, the height of the drum and the number of its sides.[49] But when the selection of the eight prophets from Nova Pavlica is compared to the other Byzantine groups of prophets which, fully or partially preserved, permit such a comparison, the following conclusion can be drawn: there is no other surviving identical cycle of prophets which would repeat the selection of figures, their texts, and their placement in the drum, as seen in the church under consideration.[50]

If the selection of figures differs from one cycle to another, if follows that the texts, too, would be varied and chosen to place a specific emphasis on a given message. Preserved evidence documents that only three out of eight quotations inscribed on the scrolls held by the prophets in Nova Pavlica are found with any frequency in Byzantine art. They are the famous text of Isaiah 7 : 14,[51] and the well-known quotations from Jonah

[48] Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka . . .« *Symposium* (1988), passim.

[49] For example, the twelve-sided tall drum of Resava required twenty-four figures of "prophets" in two zones to fill its available space: S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija . . .* (1964), drawing 5.

[50] Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts . . ." *Cyrillomethodianum,* VIII—IX (1984—1985), 286—294, and schemata I—IV, offers some idea about the possibilities of diversification.

[51] Although I cannot claim to have examined all the preserved representations of Isaiah and the texts he holds in Byzantine monumental painting, the material that I have analyzed makes possible the following observations: among the forty-eight examples, only two figures of Isaiah do not carry a text on a scroll; seven texts still remain unidentified due to damage. Of the remaining thirty-nine representations, nineteen carry the text of Isa. 7 : 14, while twenty hold scrolls inscribed with various other quotations selected from the book of the prophet Isaiah: Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka . . .« *Symposium,* (1988), notes 65, 66 and 67.



Fig. 31. Kalenić. Twenty figures in the drum of the dome (after B. Živković).

2 : 3[52] and Habakkuk 3 : 1 (3 : 2).[53] The other five textual selection are not commonly found inscibed upon the scrolls carried by the prophets (Elijah, III Kings [I] 19 : 10; Elisha, IV Kings [II] 2 : 12; Ezekiel, Ezek. 36 : 24; Jeremiah, Jer. 11 : 18; and Daniel, Dan. 2 : 34).

The earliest preserved example in Byzantine monumental painting of the text carried by Elijah in Nova Pavlica seems to come from Martorana, and it is in Greek.[54] Judging from the evidence that I was able to assemble so far, it seems that this quotation, III Kings (I) 19 : 10, had gained a certain popularity during the course of the 14th and early 15th centuries in monuments from medieval Serbia. In all the instances, the text was inscribed in Old Church Slavonic. I was able to identify this selection in the following churches: in Žiča (ca. 1307)[55] in the Hodegetria at Peć,[56] in the main domes of Lesnovo (ca. 1342), Treskavac (second half of the 14th century), Ravanica, Kalenić (ca. 1413) and Resava.[57]

[52] I was able to assemble thirty-six representations of Jonah in monumental painting. Only two among these did not have an inscribed scroll: Jonah in Hagia Sophia: C. Mango, *Materials for the Study*... (1962), 60 and fig. 85; Jonah in Mileševa (in bust): S. Radojčić, *Mileševa* (1963), pl. XXIV; and Jonah from Timotesubani: Екатерина Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Tbilisi, 1980, 28 and drawing 9; thirteen examples of Jonah's scroll contained a variety of inscribed texts, such as Jonah 1:1, 1:2, 2:5, 2:7, 2:10 and 4:2. The remaining twenty cases of the prophet Jonah and his text, dating from c. 1100 to the 17th century are Jonah 2:3, written in both Greek and Old Church Slavonic: Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka...« *Symposium* (1988), notes 100 and 101 for a partial list of monuments and bibliography.

[53] As far as the preserved evidence permits me to judge, it seems that the text of Hab. 3:1 (Hab. 3:2) had a slight numerical advantage over Hab. 3:3. A very short list of these quotations is provided by A-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies*... (1977), 44—46.

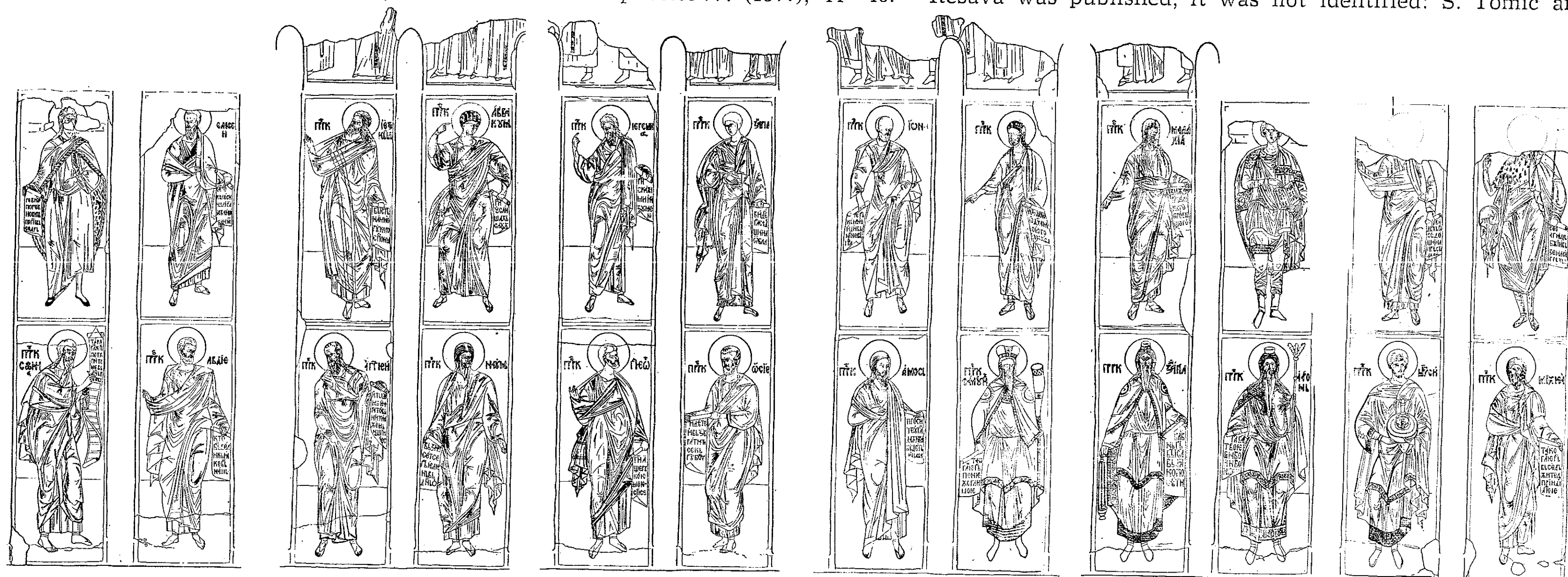
[54] O. Demus, *The Mosaics*... (1949), 316.

[55] Branislav Živković, *Žiča: Crteži fresaka*, Beograd, 1985, VII, 15 and the drawing on page 25; identification of the figure and the text by Lj. D. Popovich.

[56] Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka...«, *Symposium*... (1988), and notes 117—123.

[57] I believe that the text held by Elijah, III Kings (I) 19:10, can also be found in the following monuments: the main domes of Lesnovo (ca. 1342), Treskavac (second half of the 14th c.), Ravanica, Kalenić and Resava. Text and figure from Kalenić are reproduced in line drawing, but not identified: Branislav Živković, *Kalenić: Crteži fresaka*, Beograd, 1982, drawing 2. Although the text from Resava was published, it was not identified: S. Tomić and

Fig. 32. Resava. Twenty-four figures of prophets in the drum of the main dome (after B. Živković).



The other quotation from the Book of Kings (IV Kings [II] 2 : 12), carried by Elisha, is seldom used among the preserved examples in monumental painting. It can be cited in Greek from Panagia tou Arakou in Lagoudera,[58] and, besides Nova Pavlica, in two other Serbian monuments, Kalenić (ca. 1413) and Resava.[59] Very similar is the situation with the text that Ezekiel displays in Nova Pavlica, since it, too, belongs to the category of seldom-used quotations. To the best of my knowledge, this text, Ezek. 36 : 24, occurs on the west wall of St. Sofia in Ochrid (mid-11th century)[60] and possibly in the unpublished case of the Virgin Peribleptos in Ochrid (1294—95);[61] in both cases it is inscribed in Greek. Two other examples in Old Church Slavonic can be added to that of Nova Pavlica. They are to be found in St. Niceta near Skopje (before 1315) and in Dečani.[62] As one of the major prophets, Jeremiah was frequently included in the monumental groups of prophets in the drum, where he held a variety of texts.[63] But the text which he offers in Nova Pavlica, Jer. 11 : 18, seems to have been seldom used. It is to be found in two monuments chronologically close to Nova Pavlica, Ljubostinja and Resava,[64] written in Old Church Slavonic, and in a post-Byzantine example, inscribed in Greek.[65] The quotation written in the open codex held by Daniel in Nova Pavlica, Dan. 2 : 34, is even rarer among preserved examples of this prophet in a drum. I am familiar with only one other case, that of Capella Palatina,[66] although this text is used with Daniel in various other iconographic contexts,[67] and in various other media.[68]

If tradition and repetition perpetuated the inclusion of the popular quotations (Isaiah 7 : 14, Jonah 2 : 3 and Habakkuk 3 : 1 [3.2]) in the drum of Nova Pavlica, what were the reasons for selecting the other five less-familiar texts? By reading the text held by the prophet Elijah (III Kings [I] 19 : 10), one learns that it denotes the conversation between Elijah and the Word of the Lord, signifying his personal theophany. This is in full accord with his animated pose. As A. Rahlfs indicated, this text has a liturgical application.[69] On July 20th, the Feast of the Ascension of the prophet Elijah, verse 10 is read among others from chapter 19 in celebration of that event. Furthermore, it has been pointed out by J. D. Ştefănesku that, in the exegetical writing of St. John Chrysostom, the Ascension of Elijah was taken as the prefiguration of the Ascension of Christ.[70]

The familiar text of Isaiah 7 : 14 is read during the first hour of the liturgy for the Feast of the Nativity.[71] It has been connected with the Incarnation through both the evangelical exegesis of this text and subsequent patristic writing.[72] This was the reason for its original inclusion in the liturgical

---

R. Nikolić, *Manasija*... (1964), 75. All these texts were transcribed during a field trip in 1978 and are identified by Lj. D. Popovich.

58 For the prophet Elisha and his text: The Photograph Collection, D. O. Center for Byzantine Studies, Washington, D. C., Neg. № D 71.200 (RA). Although it is far beyond the scope of this article to try to trace the oldest preserved instance in Byzantine painting of a given prophet, it is interesting to mention here that the text, IV Kings (II) 2:12—13, is used with the image of the prophet Elisha in the 9th century copy of the 6th century manuscript of Cosma Indicopleustes: Cosimo Stornajolo, *Le miniature della topografia Cristiana di Cosma Indicopleustes, Codice Vaticano Greco 699*, Milano, MDCCCCVIII, fol. 66v.

59 See above, note 57.

60 Richard Hamann-MacLean and Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum fruhen 14. Jahrhundert* 3—5, Giessen, 1963, plan 3, zone IV, № 7.

61 Petar Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje, 1967, 48, lists the names of the prophets from the drum of the Virgin Peribleptos in Ochrid, but does not identify the texts that they hold. I have transcribed and identified these texts during a field trip in 1976. It appears that, in this church, prophet Joel carries the text of Ezek. 36:26.

62 Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts...", *Cyrillomethodianum*, VIII—IX (1984—1985), 291 and note 31.

63 I was able to examine forty-four full-figure representations of Jeremiah in monumental painting, and certain interesting observations can be made from these findings. Of these figures, only one lacks the text: Santi Muratori, *I mosaici Ravennati della chiesa di S. Vitale*, Bergamo, 1945, pl. 15. In the already-mentioned case in Capella Palatina, this prophet is mistakenly given a text from the Book of Ezekiel: O. Demus, *The Mosaics*... (1949), 316, and in five other examples the text is either completely lost or quite damaged and so far undeciphered; in the remaining thirty-seven examples, the selection of text is almost equally divided between Bar. 3:35 (seventeen examples), and various quotations from the Book of Jeremiah. A very incomplete list of these quotations is to be found in: A-M. Gravgaard, *Inscriptions of the Old Testament Prophecies*... (1977), 59—65.

64 S. Đurić in *Ljubostinja*... (1985), 76, identified erroneously this text as Jer. 11:12, when in actuality it is Jer. 11:18. In S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija*... (1964), 75, this prophet is named and his text transcribed, but not identified.

65 A-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies*... (1977), 60.

66 The exact identification of the text from the scroll of Daniel in Capella Palatina presents an interesting problem which, without a close-up, photograph of this scroll, cannot be definitely resolved. A-M. Gravgaard, in *Inscriptions of Old Testament Prophecies*... (1977), 23, № 15, identified this text as Dan. 2:34, while O. Demus, in *The Mosaics*... (1949), 316, as Dan. 2:45. Both verses deal with a similar idea, and in both the key word is Ἡ λίθος *(Kamen;* the stone). The text from Nova Pavlica favor, through paraphrasing, the words from Daniel 2:34. Furthermore, it seems to repeat the same text inscribed on the scroll that Daniel carries in Staro Nagoričino (before 1317). Here, Daniel is depicted on the pier below the archangel Gabriel from the Annunciation. He holds a scroll inscribed with the text: ΚΑΙ ΕΤΜΗΘΑ ΛΙΘΟC ΑΠΟ ΟΡΟΥC ΑΝΕΥ ΗΞΙΡΩΝ ΚΑΙ ΕΠΑΤΑΞΕ ΕΙΚΟΝΙ ΤΗ ΧΡΙCΗ. Above his left shoulder a mountain is painted, upon which is depicted an icon of Christ Emmanuel. For this representation: Gabriel Millet, ed. A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* III, Paris, 1962, pl. 79,3. The quotation from Dan. 3:34—35 is associated with the representation of Daniel experiencing his vision. The prophet is placed at the foot of a tall mountain, upon which a medallion is painted with the Virgin and Christ Child in bust. This image goes with the text of Psalm 67:16 in the Chludov Psalter (late 9th c.?): М. В. Щепкина, Миниатюры *Хлудовской Псалтири, греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Moscow, 1977, fol. 64. The above cited evidence seems to be pointing out that the lines from Dan. 2:34 were the basis for the quotation used in Nova Pavlica. However, both selections, which deal with the same idea, Dan. 2:34 and Dan. 2:45, were part of the liturgical reading for the Feast of the Nativity: A. Rahlfs, »Die alttestamentlichen Lektionen...« *NKGWG* (1916), 32.

67 As an example, the illustration of the "Prophets from above" in the narthex of the Virgin Ljeviška can be mentioned: D. Panić and G. Babić, *Bogorodica Ljeviška* (1975), 67, and drawing 30; for the image of Daniel from Staro Nagoričino: G. Millet, ed., A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* III, Paris, 1962, pl. 79, 3.

68 Typical would be various representations of Daniel with scroll and symbol ("the mountain") on the icons: Kurt Wetzmann et al., *The Icon*, New York, 1982, figures on pages 122, 184, 338, 348, 350, 370, and 395.

69 A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen..." *NKGWG* (1916), 51.

70 J. D. Ştefănesku, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brussels, 1936, 152.

71 A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen..." *NKGWG* (1916), 36 and 68; and 32, 54, 61 and 67 for other liturgical readings of Isa. 7 : 14. Also, A—M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies*... (1977), 51—53.

72 The text of Isa. 7 : 14 is paraphrased in the Gospel of Matthew, 1 : 23. Athanasius of Alexandria (ca. 295—373) interpreted the text of Isa. 7 : 14 as the virgin conception; the other church fathers did likewise: Michael O'Carroll. *Theotokos: A Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary*, Wilmington, DE, 1983, 61.

reading and its popularity as a text selected for the scroll held by Isaiah within a group of prophets.

Jonah, too, was one of the prophets frequently included in the decoration of a drum. Likewise, a number of verses from his short book were part of the liturgical reading on Holy Saturday.[73] This made them theologically important and gave the reason for their being inscribed upon the scroll he carried. Among these the text of Jonah 2 : 3, used in Nova Pavlica, seems to have been the preferred choice.[74] As part of the liturgy, it is read during the Resurrection service of Holy Saturday, reason enough to insure and explain its widespread usage on Jonah's scroll. Furthermore, the same text was also read on the Feast of Jonah, September 21st,[75] while Jonah 2 : 2—9 served as an inspiration for the Great Canon of Andrew of Crete.[76]

Ezekiel and two, above all other, quotations from his book were often included in the Byzantine iconographic programs.[77] The less popularly-used text from his book. Ezek. 36 : 24, is read during the service on Sunday of the Pentecost,[78] ground for its inclusion in the Nova Pavlica group of prophetic texts.

The prophet Elisha was never given a great number of choices for the text he was to carry.[79] The verse inscribed on Elisha's scroll (IV Kings [II] 2 : 12) in this church is a part of the liturgical lessons read on several feast days. It is used on July 20th, the Ascension day of the prophet Elijah; in the Jerusalem Lectionary, it is read on Holy Saturday and the Feast of the Epiphany.[80] These usages explain this particular textual selection for Nova Pavlica. Due to its placement within this prophet group, I would favor its association with the Resurrection and Ascension, rather than with the Epiphany.

Jeremiah's quotation, Jer. 11 : 18, together with the following verse, Jer. 11 : 19, is part of the liturgical reading of Holy Thursday, and it is associated with the Passion of Christ. According to A. Rahlfs, these verses are common to Armenian and Syro-Palestinian lectionaries, as well as to Greek typica.[81] For this specific quotation, a connection between liturgical practice and visual art can be documented as early as the late 10th century.[82] Judging from the preserved evidence, verses 18 and 19 of chapter 11 from the Book of Jeremiah seem to have been used in monumental painting in the following manner; while the text of Jer. 11 : 19 makes sporadic appearances from the documented example in Tokali Kilise (late 10th century) and well into the Turkish period, the selection of Jer. 11 : 18 appears as a cluster in a related group of late medieval Serbian monuments.[83]

Although author of only a short prophetic book, Habakkuk enjoyed great popularity and was frequently included in the Byzantine monumental cycles of prophets. However, the choice of his text is limited to only two quotations.[84] The text from Nova Pavlica, Hab. 3 : 1 (3 : 2), is not listed by A. Rahlfs, but the *Herminia* prescribed that it be used with this prophet and associated it with his calendar day, celebrated on December 2nd.[85]

Being one of the four major prophets did not guarantee Daniel a consistent inclusion in the group of prophets selected for the decoration of a drum. According to the preserved evidence, Daniel was one among the major prophets to be omitted when

---

[73] A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen..." *NKGWG* (1916), 40 and 65.

[74] See above, note 52.

[75] A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen..." *NKGWG* (1916), 68.

[76] Andrew of Crete: *The Great Canon,* trans. Derwas J. Chitty, London, 1957, 26, Canticle VI (Jonah II 2—9): The Hirmos, line 1.

[77] Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka...«, *Symposium...* (1986) and notes 73 and 74.

[78] A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen..." *NKGWG* (1916), 45.

[79] See above, note 34.

[80] A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen," *NKGWG* (1916), 58 for the Ascension of Elijah, 65 for Holy Saturday, and 33 for Epiphany.

[81] A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen," *NKGWG* (1916), 39, 55, 64—65.

[82] In the New church of Tokali Kilise (late 10th c.) a representation of the Crucifixion is found in the conch of the central apse. On the belly of the arch framing this conch, two prophets are depicted: Ezekiel and Jeremiah. The latter holds the scroll incribed with the text from Jer. 11 : 19: Ann Wharton Epstein, *Tokali Kilise, Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia,* Washington, D. C., 1986, 73—74 and fig. 83.

[83] Besides the already-mentioned example in Tokali Kilise (above, note 82), the prophet Jeremiah and the text, Jer. 11 : 19, are preserved in the following monuments: in St. Neophytos, Cyprus: A—M. Gravgaard, *Inscriptions of the Old Testament Prophecies...* (1977), 61; in Manastir near Prilep (1271): D. Koco and P. Miljkovik-Pepek, *Manastir,* Skopje, 1958, 66 and pl. XXIII (text identification by Lj. D. Popovich); in Protaton: G. Millet, *Monuments de l'Athos* I... (1927), pl. 8,5; in Hosios Christos, Veroia: S. Pelekanides, *Kalliergis...* (1973), 77; in the main dome, Lesnovo (tentative identification by Lj. D. Popovich); in Lavra at Mount Athos: A—M. Gravgaard, *Inscriptions of the Old Testament Prophecies...* (1977), 60. For the usage of Jer. 11 : 18, above, note 64; another, much later, case occurs in Dochiariou: A—M. Gravgaard, *Inscriptions of the Old Testament Prophecies...* (1977), 60.

[84] See above p. 41.

[85] Dionysius of Foruna, *The Painter's Manuel* (1974), 29. Opinions of scholars vary about the exact meaning of this text by Habakkuk. While analysing the prophets from St. Mary Pammakaristos. D. Mouriki stated the following: "The Inscription on Habakkuk's scroll (Hab. 3 : 2) pertains to a passage which acquired a wide range of interpretation in the exegetical texts, of which one is related to the Incarnation...": Doula Mouriki, "The Iconography of the Mosaics," in H. Belting, C. Mango and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes...* (1978), 51. G. Babić, following the opinion of G. Millet and quoting the exegetical writing of church fathers, such as Gregory Nazianzinus and John of Damascus, stresses that the message of Habakkuk (Hab. 3 : 2) is the prefiguration of the Resurrection: G. Babić, *Kraljeva Crkva...* (1987), p. 73 and notes 94 and 95. G. Millet, *La Dalmatique du Vatican,* Paris, 1945, 51, discusses the following texts of Habakkuk: Hab. 2 : 1, Hab. 3 : 3—4; Hab. 3 : 13 and 18, in the context of the 5th century mosaic representation of the Vision of Ezekiel in the Monastery of Christ Latomon (Hosios David) in Thessalonike. The text of Hab. 3 : 1 (3 : 2) is not mentioned. As an illustration of the Second Homily for Easter by St. Gregory the Nazianzinus, the Vision of Habakkuk is depicted in a manuscript now in the Bodleian Library in Oxford. In this case, the young Habakkuk holds a scroll with the text based on Hab. 2 : 1: ἐπὶ τῆς φυλακός μου στήσομαι φήσιν ὁ θαυ (μάσιος): Irmgard Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturehandschriften* I, Stuttgart 1977, № 53 (ROE 6, fol. 4, the first quarter of the 13th c.), 85—87, fig. 310. The text of Hab. 3 : 1 (3 : 2) served as inspiration for Canticle IV of the Great Canon by St. Andrew of Crete, which was recited during the Offices of Lent: Andrew of Crete, *The Great Canon,* trans. Derwas J. Chitty, London, 1957, 17—18. In order to arrive at a definite conclusion, more extensive research would be required into the usages of all the quotations by Habakkuk in Byzantine monumental paintings, as well as into the patristic exegesis of the verses from the Book of Habakkuk. Such an undertaking would go far beyond the scope of this study. Perhaps a prudent way to approach the problem of understanding the message would be to look at its application in each monument and within the context of all the prophetic messages from a given church. In the case of Nova Pavlica, either interpretation, as a prefiguration of the Incarnation or of the Resurrection, would not be alien to the thoughts' expressed on the prophets scrolls in the drum. This text is found, as indicated, in the eastern half of the drum, where two other prophetic messages definitely speak about the Incarnation (Isa. 7 : 14 and Dan. 2 : 34). This placement, in Nova Pavlica favors slightly the idea that the text of Hab.

a choice had to be made.[86] What he lacked in frequency of representations, Daniel made up in a great diversity of textual guotations.[87] The selection used in Nova Pavlica, Dan. 2 : 34, is seldom found in the dome area, but it had other iconographic applications.[88] This text is read on the Feast of the Nativity[89] and its liturgical usage undoubtedly prompted its inclusion among the prophetic words inscribed in this drum.

When these quotations are read together, they present a message, specific for this monument, and never exactly duplicated in another. These selections, stimulated by liturgical lessons, and beautifully inscribed, were rather dramatically delivered by the prophets, stressing certain selected ideas.

The prophets are not necessarily arranged in an order which would follow the Biblical sequence of their respective books. Nor are they placed at the whim of the painter. Instead, the distribution of the prophet figures is planned more or less around the ideas that they present. In Nova Pavlica these ideas cannot be followed in either clockwise or counter-clockwise direction starting from the eastern window. Rather, they seem to be grouped in the eastern and in the western halves of the drum, their separation being formed by an imaginary line running from the northern to the southern windows. Within these general groupings, the painter created subtle subdivisions, where the ideas complement each other by being placed in opposition, or in juxtaposition.

Clearly pre-eminent in the eastern half of the drum is the idea of the Incarnation, the First Coming of Christ, expressed as already indicated by the texts of Dan. 2 : 34, Isa. 7 : 14 and, most likely, Hab. 3 : 1 (3 : 2). While the figures and texts of Isaiah and Habakkuk balance each other across the drum, those of Daniel (Dan 2 : 34) and Elijah (III Kings [I] 19 : 10) flank each other. Daniel's text prefigures the arrival of Christ—the Nativity; Elijah's, the departure of Christ from the earth—the Ascension. Thus, these two themes begin and complete the theological message in the Nova Pavlica drum.

A similar system is exhibited in the western part of the drum, where the ideas deal with the Passion (Jer. 11 : 18) and the Resurrection (Jonah 2 : 3); the prophets whose texts express them are placed opposite each other across the drum. It has already been indicated that the prophets Elisha and Ezekiel form a visual pair flanking the western window. Likewise, the ideas expressed through their prophecies form a theological unit. The text of Elisha (IV Kings [II] 2 : 12), while attesting to the Ascension of Elijah, is meant to prefigure the Ascension of Christ. That of Ezekiel (Ezek. 36 : 24) is liturgically related to the Pentecost, while literally offering the promise of salvation. When viewed in this manner, the order of prophets and the opposition or pairing of their massages become both logical and understandable. Such a studied arrangement visually underscores the special emphasis placed upon the figures and the theological ideas expressed through the texts that they carry, which are depicted bracketing the eastern window.[90] Further, it shows a clear awareness of the symbolism of the compass points, east and west, and the selection of themes appropriate for each of them. On the one hand, such a lucid and exact planning eliminates even a remote possibility that the painter randomly selected the images of prophets and their texts, or that he improvised their location according to his inclination. On the other hand, such a precise organization and expression of ideas mandates the presence of a learned theologian, who originally conceived such a message.

What is the relationship of the prophets from Nova Pavlica, and their message, to the other more or less contemporary prophet groups? Are there any specific ideas which are emphasized during this period more so than in the others? To these broad and complicated questions, this study can offer only partial and limited answers. A search for close contemporaries of Nova Pavlica among the surviving prophet groups in the drums proved to be a difficult task. Some of the monuments from the Byzantine-held territories are either of a very different nature,[91] or are damaged to such an extent that they cannot be used for this type of study.[92] The latter is the case with a chronologically comparable, though numerically larger, prophet frieze in St. George's Church in Sofia, Bulgaria (second half of the 14th century)[93] and with the prophet figures in the Church of the Dormition of the Virgin in Volotovo Pole, near Novgorod, in Russia (ca. 1380).[94]

---

3 : 1 (3 : 2) was meant to be understood within that context. In this cycle of prophets, the idea of the Resurrection is definitely expressed through the text of Jonah 2 : 3, who is placed diametrically opposite the figure of Habakkuk (Schema A).

[86] The absence of Daniel from the drum of some of the early 14th century Paleologan churches is very conspicuous: as typical examples, the following monuments can be cited: Kraljeva crkva and Gračanica: Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts...", *Cyrillomethodianum,* VIII—IX (1984—1985), schemata I and IV; St. Mary Pammakaristos: H. Belting, C. Mango and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes*... (1978), fig. 27; A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... (1953), fig. 1,1.

[87] An extensive catalogue of Daniel's quotations does not exist, to the best of my knowledge. A brief list with a sampling of quotations has been published by A—M. Gravgaard, *Inscriptions of the Old Testament Prophecies*... (1977), 23—26. My findings indicate the following: it is seldom that Daniel does not carry a text; there are at least nine selections from the Book of Daniel which are used in monumental paintings. Among these, the most popular one is Dan. 7 : 9—10, to be followed in frequency of selection by that of Dan. 2 : 44. Their territorial distribution can be followed from Ateni, Gruzia to Resava (Dan. 7 : 9—10: for Ateni: Ш. Я. Амиранашвили, *История Грузинской монументальной живописи*, I, Сахалгани—Ленинград, 1957, 91; for Resava: S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija*... (1964), 75 and figs. 101 and 102, [text identification by Lj. D. Popovich]); and from Elmali Kilise to the Monastery of the Transfiguration on Meteora (Dan. 2 : 44; for Elmali Kilise: M. Restle, *Byzantine Wall Painting* II (1967), pl. 167; for the Monastery of the Transfiguration: Manolis Chatzidakis, «Recherces sur le peintre Théophane le Ćrétois,» *Dumbarton Oaks Papers* 23—24 (1969—1970), fig. 86.

[88] See above, notes 66 and 67.

[89] A. Rahlfs, "Die alttestamentlichen Lektionen..." *NKGWG* (1916), 32.

[90] Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts...." *Cyrillomethodianum,* VIII—IX (1984—1985), 295; G. Babić, *Kraljeva crkva*... (1987), 76.

[91] Doula Mouriki, "ΑΙ ΒΙΒΛΙΚΑΙ ΠΡΟΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΤΡΟΥΛΛΟΝ ΤΗΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ ΤΟΥ ΜΙΣΤΡΑ", ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ, 25 (1970), Athens, 1971, 217—251, where the group of the prophets is determined to have had Mariological emphasis.

[92] Such is the case, for example, with the church of Aphendiko in Mistra (14th c.). The representations of the prophets in one of its drums are photographically well-documented. Eight figures surround a medallion with the Virgin Orant and Christ Child. All the prophets still carry their scrolls, but in the majority of cases the name-inscriptions and the texts are faded beyond readability, rendering these figures useless for a study of this kind. Photographic Archives of the Benaki Museum, Athens, nos. 17406 (the Virgin and Child); 17409; 17411; 17413; 17415; 17417; 17419; 17421; and 17423 (the prophets).

[93] Мара Цончева, *Църквата „Свети Георги“ в София*, София, 1979, 109—113, and figs. 61—79.

[94] M. V. Alpatov, *Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo Polye,* Moscow, 1977, 39, figs. 30—32; 46; 49; 90—93; color plate 1; and schemata 3 and 6.

Among the monuments from the territories held by King Marko, partially-preserved prophets from the drum of Andreaš (1388—89) include the representations of Zechariah the Younger and St. John the Baptist among its eight figures, thus diverging from the Nova Pavlica selections.[95] Of the sixteen prophets from the drum of the Monastery of Marko, however, the frequently-used quotation from Habakkuk 3 : 1 (3 : 2), is the only selection common to both monuments.[96]

A comparison with the cycles from the same stylistic group, that of the Morava School, reveals a similar picture. A good case is provided by the recently published material from the Monastery Ljubostinja (Figs. 15 and 16). The images of prophets in this church belong to the oldest phase, dated by S. Đurić to 1389.[97] Originally, the drum of Ljubostinja was painted with the prophets in two tiers, but today the upper zone is completely lost. Among the eight preserved figures in the lower register, only Jeremiah and Ezekiel occur in both Ljubostinja and Nova Pavlica. Furthermore, only one of the two quotations is the same, Jer. 11 : 18, and that text has been classified as one seldom found in preserved monuments. We have a hint here of a diversification rather than a duplication of ideas.

The group of prophets from Ravanica (ca. 1387) is also chronologically close to that from the church under consideration. In Ravanica, the prophets are arranged in two zones, as dictated by the tall ten-sided drum numbering, somewhat unusually, twenty figures.[98] This large number of prophets includes, as might be expected, all those in Nova Pavlica. The first difference is found in the location of these figures in regard to the eastern window. The second difference comes from the textual selections. Among the eight figures, only three texts correspond in these two churches. Two are common choices (Hab. 3 : 1 [3 : 2] and Jonah 2 : 3), which only reconfirm the strength of this tradition but offer no new insights, while the third of these selections is the infrequently-used text held by Elijah (III Kings [I] 19 : 10).

The large two-tiered group in the drum of Kalenić's dome must await a detailed study.[99] This much-damaged cycle consists of four Old Testament high priests, two prophetkings, and fourteen prophets (Fig. 31). Some of these figures or their texts painted on the scrolls are sufficiently well-preserved to be identified. At least five individuals are represented in both Nova Pavlica and Kalenić (Isaiah, Daniel, Habakkuk, Elijah and Elisha), but they occupy different places in relation to the eastern window. It is worth noting that there are at least three concordant textual selections (Hab. 3 : 1 [3 : 2]; Elijah, III Kings [I] 19 : 10; and Elisha, IV Kings [II] 2 : 12).

The largest completely preserved cycle of prophets in a Serbian monument is found in Resava, painted before 1418.[100] Twenty-four figures are placed in two tiers (Fig. 32); among these are the eight which also occur in Nova Pavlica. As were the cases with Ravanica and Kalenić, the placement of these eight prophets in relationship to the eastern window in Resava is different from that of Nova Pavlica. Four of the selected texts, however, are the same. Once again the common, text from the Book of Habakkuk is used (Hab. 3 : 1 [3 : 2]), while the three other identical quotations belong to the category of the rarely used ones (Elijah, III Kings [I] 19 : 10; Elisha, IV Kings [II] 2 : 12; and Jeremiah 11 : 18).

This rather slim evidence indicates that, during the period of the Morava School, certain different quotations from the books of prophets were preferred selections over those more commonly used during the earlier periods of Byzantine art. This point is clearly demonstrated by the above mentioned choices of two texts from the Book of Kings and from Jeremiah. Although it is not possible at this stage of my research to answer why this slight change in theological emphasis occurred, the meaning of the message in each individual monument nevertheless remains clear.

In a study of this length and nature, it is impossible to explore all the aspects which distinguish the group of prophets in the Nova Pavlica drum from those in other churches. No attempt has been made to correlate the prophetic messages with the scenes of the Liturgical Feasts depicted below them in the central space of the naos. Coloristic analysis of these prophet figures has had to be omitted, since relevant information was not available to me at the time of writing. Because this study is primarily iconographic in nature, it could not contribute in any significant way to the question of the precise dating of this fresco ensemble. Such a task would involve a detailed analysis of the from, besides that of the content. A certain animation which characterizes the figures of prophets in Ljubostinja (1389) exists to some extent among the prophets in Nova Pavlica, as has already been observed by S. Đurić.[101] This might make them at least contemporaries in spirit, and would be in line with the pre-1389 dating proposed by V. J. Đurić.[102] Linguistic recension of the texts on the scrolls and their palaeographic characteristics are left for a discussion by scholars eminently qualified in those fields. Likewise, the intermediary source of these texts, the liturgical books, has not been taken into consideration;[103] the main emphasis is placed upon the Biblical text, since this was the primary source and ultimate reason for the selections. Liturgical books and other similar sources served as the means of transmitting such textual choices.

The presence of the well-known prophet types in the Nova Pavlica drum makes this group of figures appear very familiar and, consequently, very standardized. Throughout this study there has been an attempt to dispel such an assumption. In conclusion only some of its atypical features will be reemphasized. When a prophet cycle in the drum of a dome is comprised of only eight figures, it is very rare that all four of the major prophets would be included. Out of twenty-eight preserved and documented groups of eight prophets that I have studied, only three others besides Nova Pav-

---

[95] Identifications of figures by Lj. D. Popovich, field work 1978.

[96] Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka...« *Symposium*... (1988), schema III for the distribution of the prophets in the drum of this church and the identification of their texts.

[97] S. Đurić, *Ljubostinja*... (1985), 75.

[98] Mirjana Ljubinković, *Ravanica*, Beograd, 1966. p. XI, and figs. 6—9. I am not familiar with any study dealing with the large group of prophets in the drum of this church.

[99] B. Živković, *Kalenić*... (1982), drawings nos. 2 and 3.

[100] S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija*... (1964), 74—75, drawing 5, and figs. 7; 12; 16—17; 101; 103; 105—13.

[101] S. Đurić, *Ljubostinja*... (1985), 75.

[102] V. J. Đurić, *Vizantijske freske*... (1974), 96.

[103] For a discussion on the relationship between the texts of the prophets and the liturgical books or manuals: G. Babić, *Kraljeva crkva*... (1987), 72—73.

lica contain the four major prophets.[104] The selection of the remaining four figures, as well as the choice of all the texts, varies greatly.

Although iconographic types in Nova Pavlica are basically respected, the artist introduced some slight deviations, as mentioned in the cases of Jonah (Fig. 3) and Daniel (Fig. 8). In regard to the placement of figures, the location given to Elijah in the drum of Nova Pavlica, dictated by the context of his scroll, is very uncharacteristic. Two of the major prophets are usually given the spaces flanking the eastern window. Frequently, Isaiah occupies one of these positions.[105] Among the many drums with the representations of the prophets that I have examined so far, I can cite only three other instances in which Elijah occupies the first space south of the eastern window. These are the much-damaged images in the drum in the early Paleologan church of St. Catherine in Thessalonike and in Kalenić and, finally, the better-preserved representation of Elijah in the upper tier of the prophets in the main dome of Resava.[106]

Another distinctive feature of the prophet group in Nova Pavlica is the spatial separation of the prophet Elijah from the prophet Elisha. The representations of these two prophets demonstrate a very interesting case. There are instances when Elijah, the preeminent figure of this pair, alone was included in a group of other prophets.[107] A similar situation cannot be documented for Elisha. Usually, they form a pair, standing next to each other; the scrolls that they hold most often carry their continuous dialogue, or other selections from different Books of Kings.[108] It is exceptional in monumental painting to find these two prophets holding closed scrolls, thus being deprived of a message.[109] So far, my research has uncovered no other examples in which these two prophets are placed at the same level in a drum, but diametrically opposite each other, while holding quotations from different Books of Kings. A somewhat comparable, though not identical, situation is found in the drum of Kalenić (Fig. 31). Elijah stands quietly in this case, and in the upper, window zone. In the area below, within the continuous frieze of prophet figures, stands a very animated Elisha. His pose suggests that he is experiencing a vision. Elisha seems to be looking up towards Elijah, as if witnessing the Ascension of the latter. It seems that in Nova Pavlica Elijah and Elisha were chosen, not because they were a standard pair, but because each one of them was wanted as an independent individual, whose message was needed for a specifically designated location in the sequence of the presented ideas.

It is through these and similar means that the prophet selections were "customized" for the drum of each church. While the choices of prophets and their texts reflect the theological emphasis of a given period, the prophet groups only seem the same, but never are, as the example of Nova Pavlica eloquently proves.

When in Nova Pavlica in 1392, Danilo the Younger, an ecclesiastic and a writer, bestowed upon this church the epithet "prekrasna" (the most beautiful).[110] This monument and its fresco ensemble might not appear so to the modern viewer, accustomed to judging beauty by external formes. Only when one searches beyond the obvious appearances, and recognizes the accomplished unity between the form and content, might one venture once again to call at least the drum decoration of Nova Pavlica "prekrasna".

---

[104] In Cappadocia, from the beginning of the 11th c.: *Irhala*, Ağaç alti Kilise: M. Restle, *Byzantine Wall Painting*, I . . . (1967), 197, № LV, and v. III, fig. 488; Dečani: V. Petković, *Dečani* (1941), 28 and pl. CLXIX; and Lesnovo, the main dome: Lj. D. Popovich, field notes 1976.

[105] Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts . . ." *Cyrillomethodianum* VIII—IX (1984—1985), 195.

[106] I do not know of any study dealing with the much-damaged frescoes of the prophets in the main dome of this early Paleologan church in Thessalonike. My observations made there in 1976 were re-confirmed when I revisited the monument in 1978; for Kalenić: B. Živković, *Kalenić* . . . (1982), drawings 2 and 3; for Resava, S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija* . . . (1964), drawing 5.

[107] One can cite two examples among the Cappadocian churches: Göreme, Chapel 19 (Elmali Kilise, 1190—1200), and Göreme, Chapel 23 (Karanlik Kilise, ca. 1200—1210): M. Restle, *Byzantine Wall Painting* I . . . (1967), 124—125 and 129—130; v. II, fig. 161 (Elmali Kilise) and schema of the distribution of the frescoes opposite fig. 217 (Karanlik Kilise). A similar situation is found in Greece, in the chapels of the Caves of Pendeli: Doula Mouriki, "ΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΩΝ ΤΗΣ ΣΠΗΛΙΑΣ ΤΗΣ ΠΕΝΤΕΛΗΣ", ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, V. 4,6 p. 86. Some instances when Elisha appears to be alone without Elijah are found in a monumental cycle of prophets, but those groups of figures are not complete. Due to damages, the figure of Elijah is missing. A typical case would be that at Staro Nagoričino: Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts . . ." *Cyrillomethodianum*, VIII—IX (1984—1985), schema III.

[108] Typical examples of Elijah and Elisha standing next to each other and holding their scrolls with dialogue, IV Kings (II), 2 : 2; 2 : 4 or 2 : 6, are: Đurđevi Stupovi (1282—83): Sara Miller Wages, *The Frescoes of Đurđevi Stupovi: A Reconstruction*, Washington, D. C., 1978 (unpublished M. A. Thesis, The George Washington University), 17—19; also in Kraljeva crkva, St. Niceta and Gračanica: Lj. D. Popovich, "Compositional and Theological Concepts . . ." *Cyrillomethodianum*, VIII—IX (1984—1985), schemata: I, II and IV, in Lesnovo (the main dome), and in the Monastery of Marko: Lj. D. Popovich, »Stojeće figure proroka . . .« *Symposium* (1988), schema III. The prophets Elijah and Elisha standing next to each other, but holding different selections of texts, are found in the following churches: Martorana and Capella Palatina in Sicily: O. Demus, *The Mosaics* . . . (1949), 316; The Holy Apostles in Thessalonike: A. Xyngopoulos, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ... 1953), 37—38, and figs. 3,2 and 4,1: Ravanica: Lj. D. Popovich, field notes, 1976; Resava: S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija* . . . (1964), drawing 5.

[109] Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани* (1980), 32—33, and drawing 11.

[110] V. J. Đurić, *Vizantijske freske* . . . (1974), 96, and note 128.

Досада неидентификовани пророци у Новој Павлици

Љубица Д. Поповић
(Универзитет Вандербилт, Нешвил, Тенеси)

Смештена у области реке Ибра у Србији, богатој споменицима средњовековне уметности и културе, црква позната под уобичајеним именом Нова Павлица падала је лако у засенак светски познатијих споменика из њеног суседства као што су манастир Студеница и манастир Сопоћани. Новија открића у Новој Павлици и истраживања која су у току потврђују да је ова црква значајан извор за обавештења која бацају више светла на форму и садржаје средњовековне уметности.

Првобитно намењена да послужи као женски манастир црква у Новој Павлици била је посвећена Ваведењу пресвете Богородице. Ктитори су јој два српска властелина, Стеван и Лазар Мусић. Њихов ујак био је Лазар Хребељановић, господар српских области у сливу Мораве после погубне битке са Турцима на реци Марици (1371). Црква у Новој Павлици подигнута је засигурно после тог датума, када се центар средњовековне Србије помера из јужних предела према северним границама.

Аутор у даљем тексту наводи да црквена грађевина у Новој Павлици припада типу развијеног триконхоса и да је триконхос карактеристика Моравске стилске групе споменика. Укратко описује структуру и изглед архитектуре да би у следећем пасусу приказала живопис.

Наводи како је унутрашњост била прекривена малтером у турском периоду, а да је изворне фреске открио Ђ. Мано-Зиси. У новије време ансамбл је подвргнут чишћењу и конзервацији. Затим предочава распоред живописа као и ко се и у којој мери бавио овим доста добро очуваним фрескама.

После уводног дела каже се да су фигуре осморице пророка у тамбуру куполе Нове Павлице доста добро очуване, заједно са исписаним текстовима на свитцима које држе и поред тога што легенде са именима нису сачуване. Захваљујући тој чињеници ове представе је могуће проучити у детаље. Аутор идентификује текстове које фигуре пророка носе, утврђује иконографски идентитет за сваку појединачну фигуру од осморице, потврђује тако утврђен идентитет поређењем са оним представама датог пророка на којима је очувана легенда са његовим именом, истражује позе и гестове ових фигура, па утврђује њихову евентуалну везу са поруком одређеног пророка или пак њихову везу са општим смислом композиције односно са теолошким концептом групе тих фигура као (посве одређене) целине, и разматра учесталост сликања тих текстова и њихових носилаца, па анализира поруке пророчких текстова, и повезује текстове са читањем литургичких проповеди, пореди налазе о разлогу теолошког истицања пророка изабраних за Нову Павлицу са разлогом избора за остале временски блиске споменике и, на крају, истиче одлике по којима је ова скупина пророка јединствена међу осталим скупинама.

Обилан илустративни материјал, на ауторов предлог прикупљен и обрађен у Институту за историју уметности, омогућује несметано праћење излагања.

У закључку рада аутор истиче да наизглед уобичајен и стандардан избор скупине пророка показује посве особене карактеристике, и подвлачи, поново, само неке од одлика. Када је круг пророка у тамбуру кубета састављен од свега осам фигура ретко се дешава да су у тај избор уврштена и сва четири велика пророка. Од двадесетосам сачуваних и документованих скупова од по осам пророка које је аутор размотрио, осим Нове Павлице још само у три друге групе налазе се и четворица великих пророка. Избор преостале четири фигуре веома је промењљив, као што варира и избор текстова. Како избор пророка и пророчких текстова одражава теолошка стремљења датог раздобља само се чини да су групе пророка исте. Оне то нису, као што пример Нове Павлице уверљиво потврђује.

(ИИУ, Ј. М.)

Земни остаци историјских личности у Новој Павлици

Живко Микић
(Београд)

Успомени косовских јунака

UDK 949.711"14" : 572.94 : 902.65

Српски средњовековни манастир Нова Павлица лежи на левој обали Ибра, непосредно поред средњовековног града Брвеника (око 6 km испред Рашке). Током 1984. године уз конзерваторско-рестаураторске радове обављено је и археолошко испитивање унутрашњости цркве. Према усменом саопштењу руководиоца ових истраживања А. Јуришић (из Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије — Београд), откривене су две гробнице, чији је антрополошки садржај предмет овог прилога. У првој — двојној гробници у наосу цркве, испод фреске на западном зиду која представља браћу Мусић, косовске јунаке — пронађени су остаци скелета ових ктитора. Како наводи Вл. Петковић (1950), Нова Павлица је ктиторско дело Стефана и Лазара Мусића, синова Мусе — челника жупе Брвеник и Душановог високог дворјанина, и Драгане — сестре кнеза Лазара. Ликови су им сликани за живота и датују се, обично, у девету деценију XIV века (видети детаљније у Ђурић В. 1974). — Скелети су им оријентисани према фресци — лево Стефан, а десно Лазар.

Друга гробница у Новој Павлици је гробница Михаила Анђелковића — ктитора припрате — која се временски ставља на почетак друге половине XV века. Недавно је откривена представа ктитора са моделом припрате у десној руци. Откривен је и натпис који каже да је припрата настала око средине XV века, а не у XVI веку како се то до скора сматрало (видети детаљније у Петровић Р. 1983).

*
* *

Рад антрополога на скелетним остацима историјских личности захтева посебну методолошку припрему. Она се односи, пре свега, на избор методолошких елемената који ће антрополошку обраду проширити и појединостима које су посебно интересантне и са становишта историографије. Најбољи пример ауторовог прилаза оваквим специфичним случајевима антрополошке обраде показују анализе скелетних остатака Немањића из Студенице (Микић, 1987), краља Уроша и Ане Дандоло из Сопоћана (Микић, 1986), као и скелета Вигња Милошевића (Микић, 1986) који је био сахрањен испод једног монументалног стећка у околини Мостара. Поред стандардних методских правила за утврђивање индивидуалне старости, провере полне припадности, узимања расположивих антрополошких мера на лобањи и посткранијалном скелету, дијагностицирања патолошких промена на очуваним костима и зубима, потребно је посебну пажњу посветити и физичком изгледу ових личности. Антрополошка реконструкција лика на основу налаза лобање, свакако је велики научни допринос и све више се практикује у свим антрополошким школама и правцима. Недавно је успешно реконструисан лик Немањине жене Ане, потоње монахиње Анастасије, на основу налаза лобање, која је нађена 1985. године у Богородичиној цркви у Студеници. Реконструкција је приказана на симпозијуму — Студеница и византијска уметност око 1200 (аутори Ж. Микић — Д. Тодоровић). Показало се да је баш помоћу ове реконструкције лика Ане-Анастасије решена дилема око фреске која се налази изнад самог гроба. Конкретно, због очигледне сличности реконструисаног лика (помоћу налаза десне половине лобање) и сличности са ликом на фресци из XVI века, закључује се да је она опонашала лик који је био представљен и на оригиналној фреско-представи са почетка XIII столећа. Поред пијетета, антропологија је својом методологијом у комплексном сусрету са скелетом ове историјске личности решила и један, свакако, важан проблем на пољу националне историје и историје уметности.

Код провере полне припадности и утврђивања индивидуалне старости Стефана и Лазара Мусића и Михаила Анђелковића, примењивани су критеријуми договора европских антрополога постигнутог у мађарском граду Sarospàtàk 1978. године (Ferembach, D., Schwidetzky, I., Stloukal, M., 1979). Расположиве антрополошке мере су узете према дефиницији R. Martina (1957), а висина тела је утврђена према регресионој таблици E. Breitingera (1937). За праћење епигенетских елемената врло је инструктивна студија аутора R. Reinhard-а — F. W. Rösing-а (1985), а за палеопатолошко дијагностицирање приручник R. T. Steinbock-а (1972).

*
* *

Скелетни остаци Стефана Мусића су боље очувани. Од церебралног дела лобање очувано је свега неколико коштаних фрагмената, док фацијални и сви зуби недостају у целини. Од раменог појаса очувани су делови обеју скапула и једне клавикуле, а од кичменог стуба само део једног вратног пршљена. Хумеруси су, такође, делимично очувани — леви нешто боље, са тим што његова највећа дужина не може поуздано да се измери. Постоји и мањи фрагмент једног радијуса, уз три метакарпална дела костију шаке (чију је страну практично немогуће обрадити). Делови грудног коша и карличног појаса недостају у целини. Фемури су очувани, али без горњих окрајака и врло еродирани, као што је и само једна патела. Обе тибије и обе фибуле су очуване већим делом, а постоје петна и скочна кост (talus et calcaneus) с обе стране.

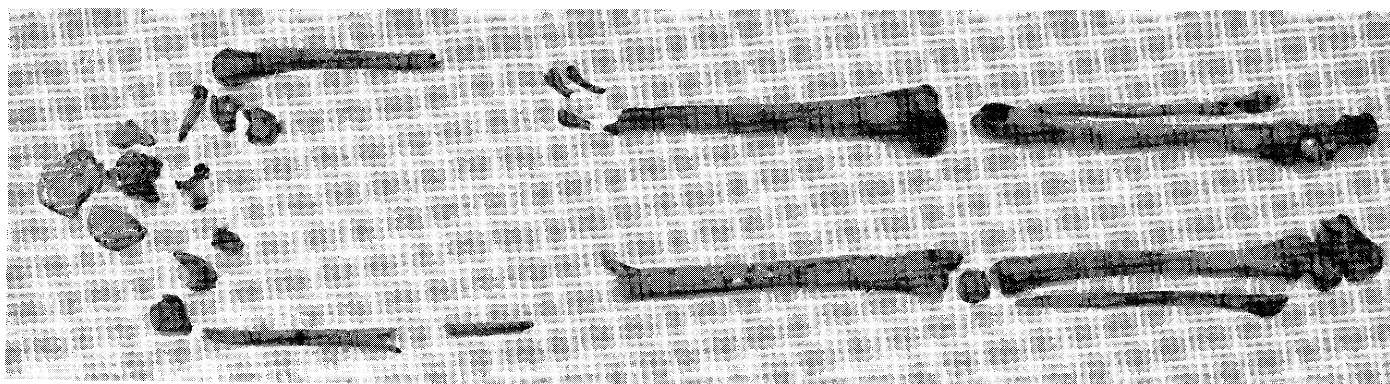
Из овако оскудно очуваних коштаних остатака скелета Стефана Мусића могу се добити само поједине антрополошке карактеристике. Поузданих елемената за утврђивање индивидуал-



1. Земни остаци Стефана Мусића



2. Земни остаци Лазара Мусића



3. Земни остаци Михаила Анђеловића

не старости нема, тако да се она може израчунати само у комбинацији са подацима историографије. У целини скелет је робустне грађе, са јаким хватиштима одговарајућих мишића. Сви очувани коштани фрагменти су наглашене дужине и обима, а оних неколико лобањских делова имају и пречнике (тј. дебљине). Очигледно је да се ради о скелету с израженом морфоструктуром у целини, чија је висина износила преко 170 cm (а што је израчунато из реконструисане дужине десног фемура /око 470 mm/ и такође реконструисане дужине десне тибије /око 385 mm/).

На очуваним деловима скелета нема никаквих трагова патолошких промена, тако да се са становишта физичке антропологије не може дискутовати о узроку смрти Стефана Мусића.

На горњем делу приложене табле начињен је покушај да се у хоризонталној равни очувани делови овог скелета доведу у приближно анатомски положај, а потом је снимљена приложена фотографија.

У поређењу с остацима Стефана Мусића, скелетни остаци Лазара Мусића су још слабије очувани. Како се види на средњем делу одговарајуће табле, од лобањске целине очувана су само четири зуба молара, које је без коштаног дела вилица практично немогуће оријентисати. Та четири зуба су уједно и једини елеменат за утврђивање индивидуалне старости Лазара Мусића антрополошким критеријумом. Пошто абразија (оједеност горње круничне површине зуба услед жвакања хране) није нарочито изражена, одговарајућа старосна група би била матурус, или — до 40 година живота. У овом случају врло слабе и некомплетне очуваности скелета, без могућности корелације и других елемената за утврђивање индивидуалне старости, треба подвући да је добијени податак сасвим оквиран.

Посткранијални скелет је, такође, фрагментовано очуван. Постоји дијафизни део левог хумеруса, већи делови леве и десне тибије и фибуле, као и talus и calcaneus с обе стране. Сви ови делови скелета Лазара Мусића су врло робустне грађе и одговарају, свакако, робустном мушкарцу. У поређењу с очуваним деловима скелета брата му Стефана, дуге кости посткранијалног скелета су, чак, нешто робустније моделоване, док су дуге кости незнатно краће. Других података за праћење и проучавање епигенетских елемената који би конкретно указивали на директно сродство браће Мусића, због врло слабе и фрагментоване очуваности њихових скелета, немамо, тако да

су нам ускраћени подаци за једну изузетно важну компоненту у овом антрополошком садржају из Нове Павлице.

Према регресији дугих костију, конкретно према реконструисаној дужини десне тибије која износи око 380 mm, произлази да је телесна висина била око 170 cm. Свакако да би очуваност и других дугих костију посткранијалног скелета омогућила још прецизније израчунавање висине тела Лазара Мусића.

На већ поменутој десној потколеној кости (tibia) видан је доста нејасан траг (због постморталне ерозије костију) повреде изазване, највероватније, неким оштрим сечивом, али који је практично немогуће довести у везу са узроком смрти ове историјске личности. Друге патолошке промене (или повреде) на очуваним деловима скелета нису констатоване (али, због скрнављења ових гробова могло би се евентуално помишљати да је и описани случај постморталне природе).

Скелетни остаци Михаила Анђеловића су приказани на доњем делу приложене табле. Очувано је неколико лобањских делова (већи део чела и лобањског свода са деловима фронталне, окципиталне и паријеталних костију, као и делови обеју вилица са само једним зубом у фрагменту максиле), али који не могу да се вежу у једну анатомску целину, те према томе не дају ниједну примарну антрополошку меру. Још постоји један хумерус, део једне скапуле и већи део једне улне. Од кичменог стуба сачувана су само два лумбална кичмена пршљена, уз sacrum фрагментован на доњем делу (Os coccygis недостаје). Карлична крила су делимично очувана, са тим што на сваком постоји зона око ацетабулума. На десном је очувана Incisura ischiadica maior која говори у прилог израженом мушком полу. Фемури су очувани целом дужином, али су претрпели постморталну ерозију нарочито зглобних површина. Ова констатација се односи у још већој мери на потколене кости (tibiae), које су само фрагментовано очуване и не могу антрополошки да се премере.

У прилог робустном мушком полу, уз поменути полно-морфолошки елеменат на карлици, говоре и други детаљи: масивна мандибула са равним ментумом, велики попречни пресеци лобањских костију, као и робустицитет посткранијалног скелета у целини.

Индивидуална старост, односно време смрти Михаила Анђеловића, одређено је на основу степена облитерације лобањских sutura, јер други елементи за корелацију података нису очувани. Очуван је коронални шав (sutura coronalis) у целини, и онај део паријеталног (sutura parietalis) према тачки брегма. Срашћеност ових шавова је делимична и уз чињеницу да немамо увид у степен окоштавања у целини (од великих шавова недостаје sutura occipitalis), смело би се само рећи да је Михаило Анђеловић био у зрелом животном добу (старосна група maturus) када га је смрт задесила. Проценити животно доба на око 50 година живота, сасвим је оквиран резултат.

Највеће дужине фемура — како левог тако и десног — износе око 510 mm и прецизније се не могу измерити (због постморталне ерозије зглобних делова) и указују својом регресијом на телесни раст који једва допире до 180 cm.

На очуваним деловима скелета Михаила Анђеловића нису констатовани никакви трагови патолошких промена, тако да се о узроку смрти, или пак о неким болестима које би својим трајањем оставиле и деструктивни траг на коштаном ткиву, не може с аспекта антропологија ништа конкретно рећи.

* * *

Очуваност скелета ктитора цркве и њене припрате у аутентичним гробницама у Новој Павлици, некомплетна је и сасвим фрагментована. Први разлог, свакако, лежи у чињеници да су сва три гроба девастирана. Карактеристични делови тела око којих су сконцентрисани гробни прилози (глава, груди, руке и карлични појас) недостају код ових скелета, или се, пак, налазе само у траговима. Ноге, тј. дуге кости доњих екстремитета су затечене у испруженом положају и представљају најбоље очуване делове ова три скелета. Зато су и антрополошка запажања сведена на минимум.

Утврђено је да им се животно доба кретало око 50 година, с тим што слаба очуваност допушта корекцију историографским подацима. Висине тела су знатно поузданије израчунате из регресионог односа очуваних дугих костију. Тако се висина Стефана Мусића кретала нешто преко 170 cm, Лазара Мусића око 170 cm, а Михаила Анђеловића допирала до 180 cm.

Слаба очуваност костију је ускратила палеопатолошка и епигенетска опажања, што би у случају браће Мусић било изузетно важно. Уз то, ускраћена је и могућност реконструкције њиховог изгледа помоћу лобања, што би, такође, било од изузетне важности за утврђивање степена индивидуалности на фрескама из XIV века које њих представљају. Иста констатација се односи и на Михаила Анђеловића, без обзира ако се и најновијим открићем на живопису његове припрате откривени лик веже за његову индивидуалну представу у припрати Нове Павлице (видети детаљније у Петровић, Р. 1983).

После обављене антрополошке обраде, скелетни остаци Стефана и Лазара Мусића и Михаила Анђеловића враћени су у Нову Павлицу, у своје првобитне гробнице.

Литература:

E. Breitinger, (1937): *Zur Berechnung der Körperhöhe aus dem langen Gliedmassenknochen,* Anthrop. Anz. XIV, 249—274.

В. J. Ђурић, (1974): *Византијске фреске у Југославији,* Издавачки завод Југославије, Београд.

D. Ferembach, I. Schwidetzky, M. Stloukal, (1979): *Empfehlungen für die Alters- und Geschlechtsdiagnose am Skelett,* Homo XXX/2, 1—32.

R. Martin, — K. Saller (1957): *Lehrbuch der Anthropologie,* Bd. I—IV, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart.

Ж. Микић, (1986): *Антрополошка запажања о скелету Вигња Милошевића,* Годишњак XXIV/22 Центра за балканолошка испитивања АНУ БиХ, Сарајево 85—88.

Ж. Микић, (1986): *Антрополошке карактеристике скелета из припрате цркве у манастиру Сопоћани,* Саопштења XVIII Завода за заштиту споменика културе СР Србије, Београд 174—180.

Ж. Микић, (1988): *Антрополошки садржај Богородичине цркве у Студеници и реконструкција лика Ане-Анастасије,* Симпозијум — Студеница и византијска уметност око 1200. Посебно издање САНУ, Београд.

Вл. Петковић, (1950): *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* САНУ, Београд.

Р. Петровић, (1983): *Откриће у Новој Павлици,* Саопштења РЗЗСК, XV, Београд, 243—248.

R. Reinhard, — F. W. Rösing (1985): *Ein Literaturüberlick über Definitionen diskreter Merkmale/ /anatomischer Varianten am Schädel des Menschen,* Universität Ulm, 1—142.

R. T. Steinbock, (1972): *Paleopatological Diagnosis and Interpretations — Bone Diseases in ancient human Populations,* Carles C. Thomas Publisher, Springfield.

Les restes des squelettes des frères Music et de Mihailo Andjelović — Résultat de l'examen anthropologique

Živko Mikić

Au cours de l'année 1984, deux caveaux ont été mis à jour dans le monastère serbe médiéval de Nova Pavlica. Le premier est double et il se trouve dans le naos de l'église au-dessous de la fresque qui évoque les ktitors — les frères Stéphanne et Lazare Musić. Vu les conditions dans lesquelles ils ont été trouvés, les squelettes de ce caveau appartenaient certainement aux frères Musić. L'autre caveau a été mis au jour dans le narthex et le squelette qu'il renferme est à relier à Mihailo Angelović, ktitor du narthex. — La différence chronologique entre ces deux caveaux existe et elle est de cent années à peu près (le premier remontant au milieu du XIV[e] siècle et le second au milieu du XV[e]).

Les restes squelettiques de ceux personnages sont très mal conservés, de sorte que les données anthropologiques sont réduites au minimum. Il a pu être établi qu'ils étaient du sexe masculin et que la longueur de leur vie avait été de 40 ans environ. Leur taille a pu être établie avec plus de précision: elle est de plus de 170 cm pour Stéphanne Musić, d'environ 170 cm pour Lazare Musić, tandis que pour Mihailo Andjelović elle atteint près de 180 cm.

Les analyses paléopathologique et épigénétique n'ont pu donner aucun résultat à cause de mauvais état des squelettes (étant donné le sacrilège commis à un moment inconnu). Les représentations iconographiques des frères Musić sont peintes pendant leurs vies, habituellement datées à la fin du XIV[e] siècle. En effet, il n'a pas été possible d'effectuer une reconstitution anthropologique sur la base du crâne, qui aurait révélé la mesure dans laquelle l'attitude de l'auteur de la fresque était individualiste où maniériste.

Le crâne de Mihailo Andjelović, quoique le mieux conservé, n'est pas complet et sa psysionomie telle qu'elle a été représentée dans la fresque n'a pas pu être établie. La reconstitution anthropologique n'est pas possible.

Tous les trois squelettes, disposés horizontalement dans la position plus ou moins anthropologique ont été photographiés et reproduits dans le tableau ci-joint. Après avoir été anthropologiquement analysés, ils ont été reposés dans leurs caveaux.

(Trad. Pascal Donjon)

Драдњански манастирић Св. Николе

I — настанак и архитектура

Милан Радујко
(Београд)

UDK 726.7.033.2(497.17)

Село Драдња, данас пусто,[1] лежи полусрушено двадесетак километара југозападно од Кавадараца и десетак километара западно од средњовековног Тиквеша (сл. 2), при ободу јужних падина Врова. На не више од петнаест-двадесет минута хода југозападно од села, на месту званом Стена (сл. 1), откуд се пружа дубок поглед на долину Црне реке, налази се пећина у којој је током XIV века подигнуто монашко насеље и капела Св. Николе, позната као Маркова црква. Терени око Маркове цркве и изнад Драдње прошарани су многим траговима световног и црквеног живота непознате старине. Пола километра под „пештером" виде се темељи „манастиришта" и „чешма". На тераси Варвара, нешто ниже, надомак кањона Дреновице, стоје остаци „селишта", још између два рата мајдана готовог камена. Ту је и Илимско (Јелинско) гробиште, названо по грчким надгробницима налаженим на њему. На ивици површи, не много над Марковом црквом, налази се Градиште.[2]

Пећина је природна, формирана радом воде у окомитој литици седиментног порекла, у југоисточном боку косе што се пружа упоредо с терасом на којој је село. Оријентисана је у правцу исток-запад. Отвор, освојив једино са севера, скоро је недоступан јер се приступни плато,売 наднет над понором од десетак метара, сурвао, изгледа у скорије време.[3] Унутрашњост пећине (сл. 12) сведена врло оштро, налик је уским бродовима готичких катедрала; дуга је двадесетак, широка, на улазу, три, у средњем делу четири, а висока око осам метара. Расположиви простор искоришћен је на најбољи начин: у предњем, ужем делу спиље, на два, највише три метра од руба одсека, смештена је црквица спратне конструкције с пролазом у приземљу, а у њеној дубини — стамбено постројење.

Маркова црква је сасвим ретко и уопштено помињана у научној литератури. Одмах после I светског рата у Драдњи је био, а 1924. први упозорио на њену знаменитост етнолог В. С. Радовановић.[4] Наредних деценија помињу је најпре Ђ. Бошковић (1932),[5] потом В. Р. Петковић (1950).[6] У новије време о драдњанском манастирићу заправо о његовој цркви говоре само К. Балабанов и А. Николовски, у познатом прегледу споменика културе СР Македоније.[7] Сазнања до којих су дошли старији проучаваоци, обухваћена белешком двојице последњих аутора, своде се на следеће: црква је из XIV века, спратна је и јако урушена, на преосталим зидовима држи се још нешто живописа, међу тим уломцима истиче се ктиторски натпис исписан над пролазом из приземља у унутрашњост пећине. Мени је пажњу на споменик скренуо колега И. Ђорђевић, боље рећи упознао сам га као члан импровизоване екипе која је маја 1984. пратила његова истраживања драдњанског живописа.[8] Захваљујући материјалној подршци Института за историју уметности у јесен 1988. могао сам поново да



Сл. 1. Стена, поглед са истока

---

[1] Током шездесетих и седамдесетих година становништво Драдње спало је на једног или двојицу пастира, две-три старице. С пролећа се још врати понеки старац, да ту до јесени обрађује „башче".

[2] Основне податке о селу и кратак преглед старина Драдње дао је В. С. Радовановић: *Тиквеш и Рајец*, Српски етнографски зборник XXIX (Београд 1924) 441—442.

[3] Последњи житељи Драдње памте казивања по којима се отвору прилазило с предње, источне стране. Те приче потврђују трагови лома на литици, метар-два испод руба одсека.

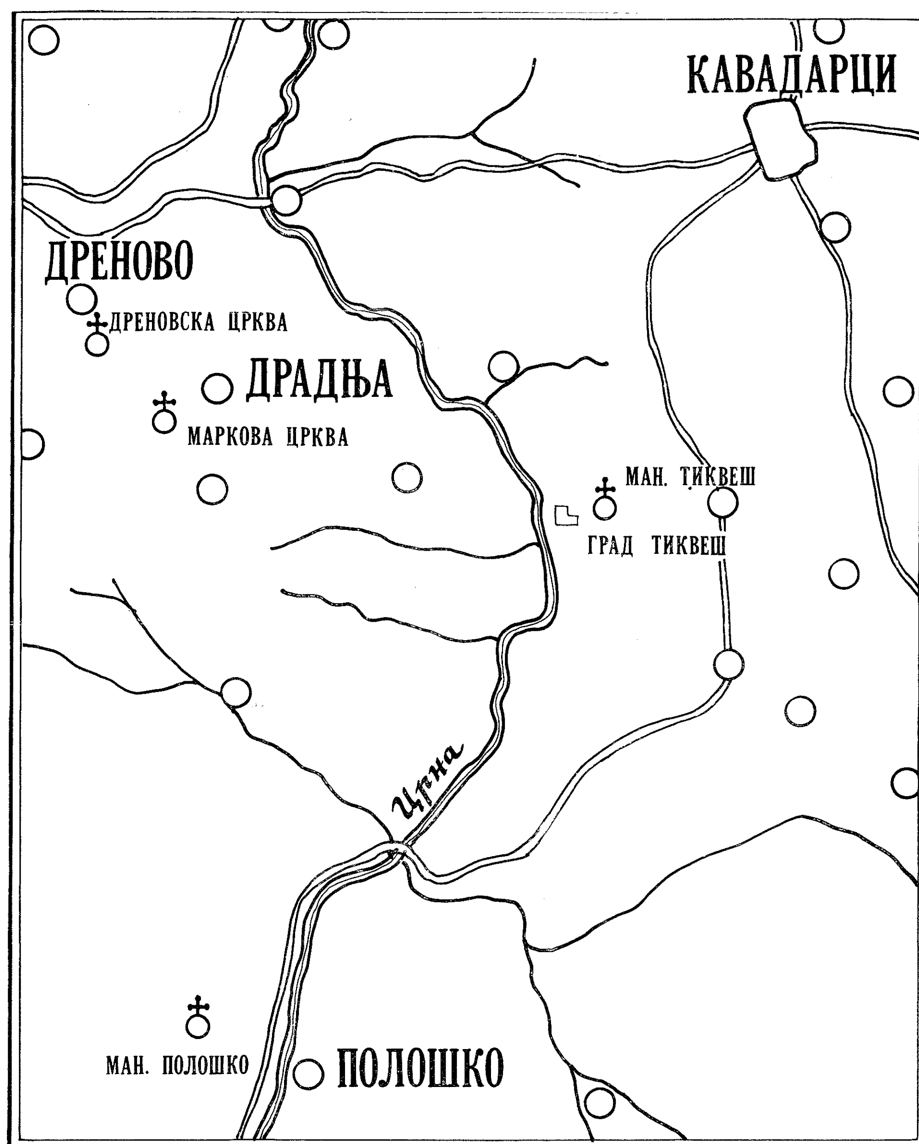
[4] В. С. Радовановић, *н.д.* 170, 177, посебно 441—442.

[5] Ђ. Бошковић, *Рад на проучавању и конзервисању средњовековних споменика*, Гласник СКА XLII (1933) 291—292.

[6] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Посебно издање САН 157, Београд 1950.

[7] К. Балабанов — А. Николовски, *Марковата пештерна црква — с. Драдња, Кавадарско*, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980, 150—151.

[8] Сазнања са својих теренских истраживања о Марковој цркви И. Ђорђевић сажео је у докторској дисертацији: *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1986, 125—128. До сад је то најпотпунији приказ споменика. Како дело није публиковано и с обзиром на мања неслагања у тумачењу података у његовом и овом раду, сматрам за потребно, а с тим се и аутор сагласио, да на овом месту донесем кратак резиме приказа колеге Ђорђевића. Према његовом ми-



Сл. 2. Област у средњем току Црне реке, између Кавадараца и Полошког

сбиђем објекат. Рад који је пред вама заснован је на опажањима и грађи сабраној током ових путовања и на првом месту има за циљ презентацију споменика у ужем смислу. Сасвим разумљиво, као неизбежна наметала су се, при томе, залажења и у нека пратећа питања, неретко сасвим општа; поједина од њих засад су могла само овлаш да се назначе, многа ће, на жалост, и даље остати отворена.

О настанку Маркове цркве мало шта одређено може да се каже. Поред ктиторског натписа, од извора нам на располагању стоји још само ктиторска композиција, досад непримећена, насликана на забату прочеља. Од старијих истраживача натпис је донео једино В. С. Радовановић. У препису Р. Грујића он гласи: .... ,,н і-гуменом .... нию̂мь и приложениемь воевоиди Бρ .... и ц҃ри степан цρьствующе емь .... лет҃ѣ s“ ....[9] Данас је натпис очуван у два омања фрагмента (36×19 и 18×12) доста озлеђена и замагљена јаким наслагама чађи (сл. 3 и 4).[10] Из њих се види да је текст, уоквирен црном и црвеном траком, био исписан у најмање пет редова црним ћирилским словима, вероватно дуж читавог зида,[11] и да се ни обимом ни смислом не поклапа са оним што је Грујић пре пола столећа могао да прочита[12]: 〈...〉х(ρисто)ва и чюд(о)тьво [ρца]〈...〉игȣмена [б]ог[да]пρос[ти]〈...〉воеводȣ б〈...〉 а〈...〉ю̂ст〈...〉с(и) поа〈...〉.[13] Већ на први поглед јасно је да се садржина изгубљених партија не може реконструисати у битном. Са извесношћу се и поред тога могу да претпоставе нека места заједичка ктиторским натписима. Допуњен њима и подацима које пружа објекат сам, текст прва три реда (остало се не чита) изгледао би овако: [+ изволенијем оца поспешенијем сина и свршенијем светаго духа сазида се (?) и пописа сиј свети храм светаго Николи архијереја] х(ρисто)ва и чюд(о)тьво[ρца] подвигом и трудом 〈...〉игȣмена [б]ог [да] пρос[ти]〈...〉 воеводȣ б〈...〉. Конкретних података, запажа се одмах, врло је мало. Као поуздано излази следеће: црква је посвећена — то доказује икона патрона насликана над улазом у капелу — св. Николи архијереју Христовом и чудотворцу; у њеном подизању и украшавању учествовали су именом непознати игуман, несумњиво настојатељ манастира Св. Николе, и неки војвода чије име почиње иницијалом Б. Каква је стварна улога двеју личности у ктиторском потхвату, о томе се само посредно може да слути. Пођемо ли од композиције текста, заправо од места речи игȣмена у њему — после почетне инвокације а пре исказа о војводи[14] — још пре, од података из ктиторске композиције, без колебања сме се закључити да је непознати игуман поменут у својству ктитора, тачније, а у то ћемо се уверити ниже, у својству сактитора удруженог на осликавању,

шљењу грађевину су подигли и фрескама украсили за време цара Душана четворица монаха, од којих се један звао Данило, а прилогом извесног војводе чије име почиње са Бρ... Препис ктиторског натписа, учињен према калку колегинице Јадранке Проловић, трећег члана речене екипе, слаже се са нашим. Натпис уз Данила прочитан је овако: м(о)л[е]ню̂ ρа[ба] б(о)жи... дан[ила] б[о]χи [д]аρь χ... За грађевину се каже да је једнобродна и на спрат „с тим што је наос над приземљем-пролазом“, такође да је служила као црква. Од живописа аутор запажа на прочељу: ктиторску композицију и св. Луку, у наосу: Деизис, непознатог св. врача, Успење, Преображење и остатке одеће архијереја у олтару; у приземљу — три избледеле сцене непознатог циклуса, „можда св. Николе“. У погледу стила драдњански живопис најближи је фрескама Љуботена. „Можда је чак у питању један мајстор“. Из свега следи датовање у време око „1350“...

Уз благодарност што ме је упозорио на споменик, колеги Ђорђевићу дугујем захвалност и за већи број фотографија које су приложене у овом раду (сл. 1, 4, 6 и 20).

[9] В. С. Радовановић, *н. д.*, 442.

[10] За међусобно одстојање фрагмената и њихов положај у оквиру целине в. сл. 20.

[11] Да је тако суди се по већем фрагменту — крају сачуваних редова — завршеном уз сам спој западног са северним зидом приземља. Судећи по ширини просторије, (1,55 m) и броју редова, може се веровати да су околности под којима је објекат настао у натпису биле изложене с многим појединостима.

[12] Независно од обима који су фрагменти имали пре пола столећа, јасно је да испред именице воеводȣ с обзиром на то да је исписана у акузативу, није могла стајати глаголска именица приложеније, поготово не у облику који Грујић чита. Осим тога, остатак последњих редова уметнут је произвољно између првог и другог реда.

[13] У округлим заградама прочитане су лигатуре и абревијатуре, у угластим су допуне, а у рогљастим — празнине.

[14] Строго узев, редослед навођења личности у ктиторским натписима, и поред најбројнијих примера у којима је ктитор поменут на првом месту, мењан је од прилике до прилике, у зависности од формалних или од дипломатичких разлога, и није сасвим поуздано полазиште за закључивање о уделу наведених личности у одређеном ктиторском напору. Но без обзира на то, претпоставка која следи, односно уверење да композиција драдњанског натписа понавља поменути најчешћи ток излагања налази јако упориште у чињеници да навођење ктитора иза личности које су право на помен у ктиторском натпису стекле по другом основу, по правилу, претпоставља хијерархијску подлогу за изабрани след. Са игуманом и војводом из нашег натписа то очито није случај. У прилог овоме, уз све друго, говори и околност да се војвода помиње у трећем лицу. За општа места у композицији натписа уп. В. Ћоровић, *Утјецај и одношај између старих грчких и српских записа и натписа*, Глас СКА LXXXVIII, други разред 84 (1941) 1—60, 35—37.

Сл. 3. Ктиторски натпис, копија

врло вероватно и на подизању грађевине с још тројицом поручилаца. О заслугама војводе в⟨...⟩ нема вести са стране. Најближе истини, без сумње, биће претпоставка да је, попут толиких калуђерских мецена свог доба, напоре четворице ктитора подржао или новцем — тако што је платио део трошкова, или земљопоседом — обезбедивши економску основу за живот манастира.[15] У сваком случају, из текста натписа и из слике, на првом месту из чињенице да навођењу војводе претходи нова инвокација: б(о)г [да] прос[ти] и да ова долази иза вести о ктиторима (ако је наша реконструкција исправна, испред игумановог морала су се низати имена осталих личности из ктиторске композиције), проистиче да је његов удео у постанку Маркове цркве био споредног значаја.[16]

Подаци које пружа ктиторска композиција (сл. 5. и 6) нешто су одређенији. Мада велика оштећења не допуштају да се сцена сагледа у свим појединостима, јасно је да се ради о портретима тројице монаха и особе непровериљивог идентитета, који с рукама у гесту молитве, по двојица, прилазе с леве и с десне стране поменутој икони Св. Николе (сты николае), приказаног у полиставриону и омофору, с јеванђељем у руци и како благосиља, односно Христу Емануилу насликаном у горњем регистру. Сада оштећен за главу и десну половину тела, одевен у окер хитон проткан светлосним струјама, Христос их такође благосиља, без сумње обема рукама. Најбоље очувана, прва с јужне стране (сл. 9), представа великосхимника Данила показује лепог човека средњих година, кестењасте браде и бркова, наглашених, танких носница, одевеног у окер хитон, у црну мандију, мрки аналав, црни појас, црно-сиви кукул и црне ципеле. Натпис покрај њега (сл. 10) исписан је кречним белилом у три реда; доста је озлеђен али се, уз логичне допуне, скоро сав, лако чита: м(о)лениие раба б(ожі)а данила хтитьора⟨...⟩арьх⟨...⟩.[17] Портрет лица које

[15] Вести о учешћу феудалаца у подизању манастира чији су ктитори монаси уобичајене су у средњем веку, стога што монаси, по правилу, нису били сопственици поседа. Упор.: С. Тројицки, *Ктиторско право у Византији и Немањићкој Србији,* Глас СКА CLXVIII, други разред 86 (1936) 116. Чињеница да се јављају као поручиоци Данило и његова сабраћа говори да су приступању у манастир унели у заједницу своје доскорашње баштине.

[16] Имајући у виду да су инвокација бог да прости и именица воеводу по смислу могле бити делови исте реченице, не може се искључити ни могућност да је у изгубљеном тексту реда који их дели била поменута још која личност, и то у значењу које се претпоставља за непознатог властелина.

[17] Почетак натписа, карактеристичан за молитве живих људи, типизиран је и не оставља недоумице око смисла друге и треће речи: раба б(ожі)а, читљивих, уосталом, и по заосталим траговима слова. Последња је, разуме се, била исписана скраћено, као: бл҃. Делићи знакова из данила претекли су од седам слова, што

Сл. 4. Ктиторски натпис над пролазом из подземља у пећину. Фрагмент уз северни зид

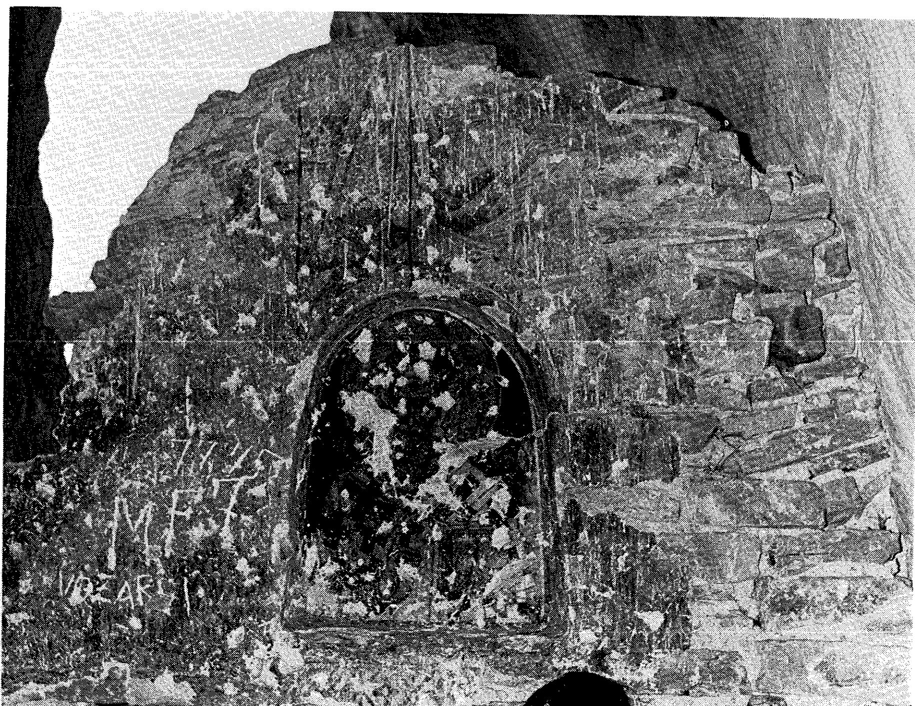


Сл. 5. *Ктиторска композиција, забат прочеља*

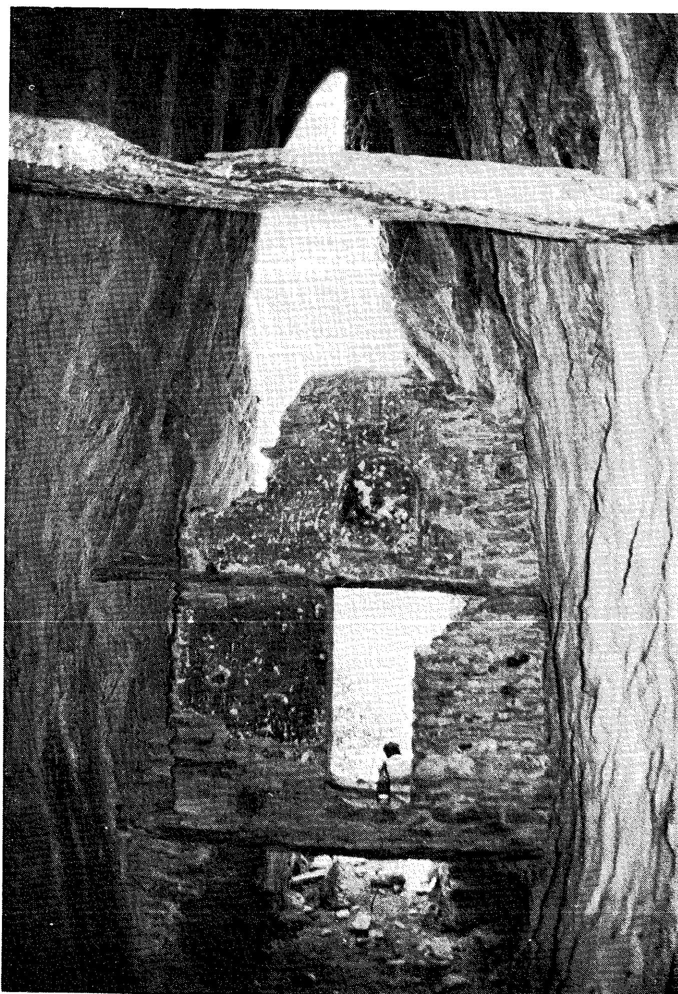
је стајало иза Данила, дакако исто монаха, уништен је безмало потпуно. Виде се прсти десне руке пружене на молитву. Од белешке што га је пратила сачувала се непотпуно реч б(о)жь[іа

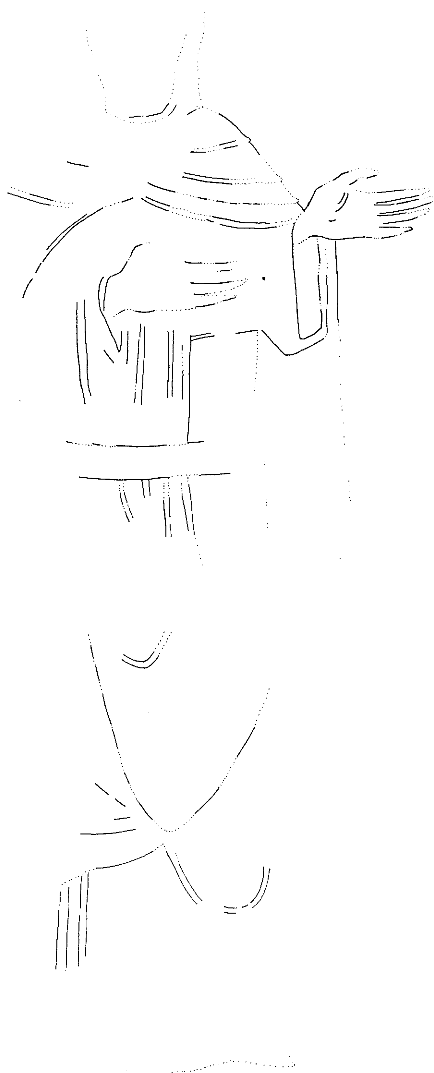
знамо по ширини и ритму знакова у претходном реду: завршеци трију укрштених кракова првог несумњиво су остаци слова χ хоризонтална црта другог могла је припадати слову т, г или б, *део стабла трећег — слову* н или и;, четврто је несумњиво ь, пето о, а последње — а Узмемо ли у обзир само знакове који се сигурно могу идентификовати, чини се највероватнијим следеће читање: хтитьора Прихватљивост овог разрешења већа је утолико што сви остали знаци одговарају словима речи „хтитора“ и што је ова реч у складу са садржином композиције у којој је Данило приказан. У реконструисању овог натписа својим сугестијама помогао ми је колега Д. Тодоровић. Топло му захваљујем.

Сл. 6. *Ктиторска композиција, забат прочеља*

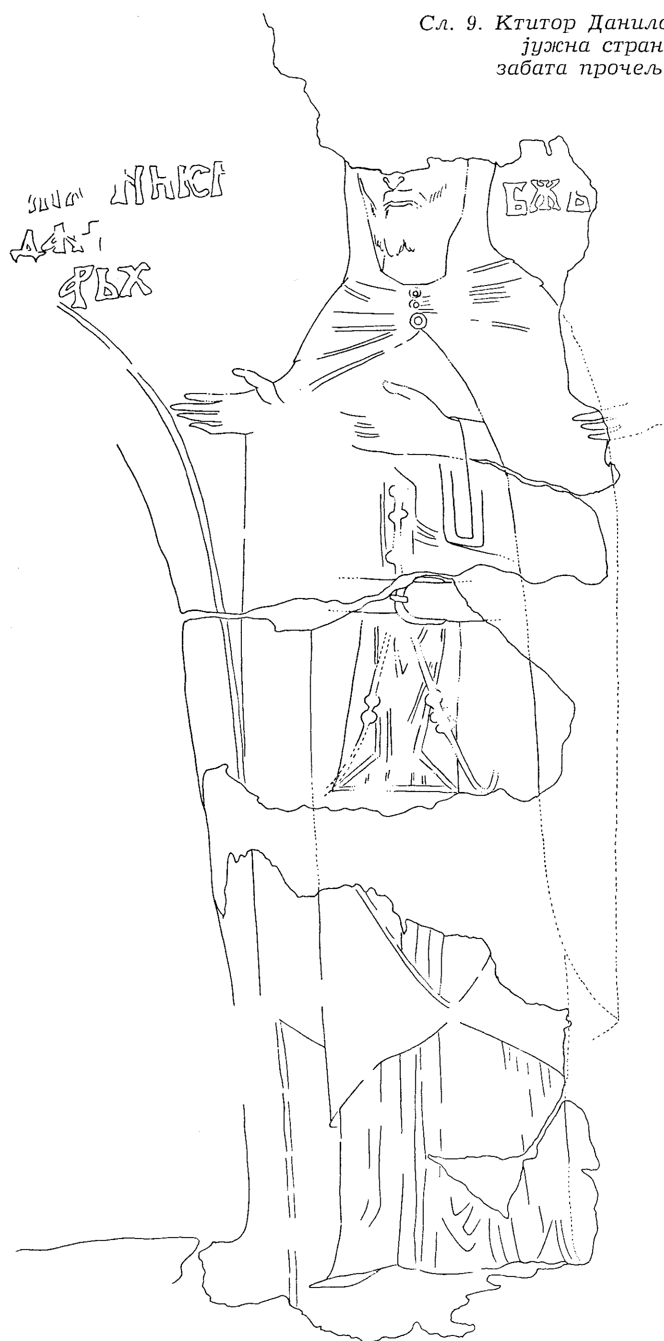


Сл. 7. Црква Св. Николе, западна фасада





Сл. 8. Непознати ктитор, пандан монаха Данила, северна половина забата прочеља



Сл. 9. Ктитор Данило, јужна страна забата прочеља

(сл. 11), засигурно део молитве, исте коју изговара и његов претходник.[18] Ликови монаха са северне половине такође су тешко страдали. Први је (сл. 8) обезглављен, фигура сабрата иза њега претекла је до колена. Чишћење фресака пружиће, можда, још који податак о пандану Даниловом — засад је извесно да је и он великосхимник.

[18] Реч је исписана на почетку другог реда због недостатка простора, а не због различите садржине двеју молитава. Због лоше одмерене расположиве површине при постављању фигура, рука непознатог ктитора нашла се на десној надлактици монаха Данила.

Сл. 10. Натпис уз ктитора Данила

После свега што је речено, са сигурношћу се може закључити: живопис Маркове цркве, по свој прилици читав манастирић Св. Николе, задужбина је монаха Данила и тројице (узмемо ли да ни ктитор иза Данила није световњак) његове сабраће, непознате именом; у настанку комплекса или у материјалном збрињавању манастира извесног удела имао је неки војвода в⟨...⟩. То што се ктиторство драдњанских калуђера не доказује моделом храма, мада је типично за приказе поручилаца фреско-украса, није разлог за довођење у сумњу њихових заслуга за подизање грађевине; изостављање модела задужбине у сликама ктитора прадавна је појава у византијском свету, а ни у оновременој српској уметно-

Сл. 11. Фрагмент натписа уз последњу фигуру на јужној половини забата прочеља, копија

сти пример из Драдње није усамљен.[19] Са доста разлога, поред тога, игуман из натписа у приземљу може се идентификовати с монахом Данилом. У прилог овоме говори остатак текста у последњем реду белешке уз његов портрет. У питању је почетак речи — то се види по крају горњег реда.[20] Додамо ли још да се записи попут овог врло често завршавају титулом или звањем ктитора,[21] такође да је предметак архі улазио у низ црквених титула оправдано је веровати да је Данило на овом месту именован као: хтитьор и архімандрит. Титула архимандрита, бројем слова једнака првобитном броју знакова у последњем реду, наиме, једина је с овим префиксом међу достојанствима обе јерархије, хиротоничкој и јуридичкој, које би монах „анђеског образа" у свом натпису могао да истакне.[22] Изнетој тези не противречи ни околност да се достојанство исте личности на истом споменику исписује различито, исто тако ни то што архимандрит, по правилу, важи за старешину велике монашке заједнице. „Називи архимандрита и игумана — добро се зна — готово су се безразлично употребљавали за предстојнике манастира."[23]

Трагање за идентитетом војводе в⟨...⟩ или вр⟨...⟩ отежано је у највећој мери стога што средњовековни извори помињу на десетине имена са истим иницијалом, односно таквих која почињу словима Бр.[24] Међу великашима који хронолошки улазе у обзир издвајају се следећи: ктитор Беле цркве каранске (1341—1342), жупан Брајан Петар,[25] Богдан, брат војводе (касније деспота) Јована Оливера, поменут 1342,[26] извесни Божић, 1343. заповедник одреда краља Душана,[27] затим Брајан, 1350. управитељ Хрисопоља[28], те Брандило, челник цара Душана, поменут између 1346. и 1355.[28a] и севастократор Бранко Младеновић, „господар граду Охриду".[29] Као што видимо, ни један међу њима не наводи се с титулом војводе. Па ипак вероватноћа да ју је који некад могао понети чини реалном могућност да је можда управо неко од њих војвода из Драдње. Под условом да као тачан прихватимо препис Р. Грујића < Бр.... >, логично је помислити на жупана Брајана и Брајана из Хрисопоља, односно на челника Бранила. Додир прве двојице великаша (претпоставља се — једне личности)[30] с монасима Маркове цркве, при томе, није тешко замислити будући да промене области управљања српске, нарочито рашке властеле у Душановој држави нису биле реткост. Гледано географски, највише је разлога, укључујући и Бранка Младеновића, да се војвода — мецена из Драдње, доведе у везу с велможом Богданом. Члан моћне породице и сâм врло уважен,[31] сасвим природно, могао је у време подизања Св. Николе носити достојанство војводе. Није чак искључено да је био поседник у пределима надомак Драдње.[31a] Без намере да се определим за било коју од ових могућности, подсетићу само да основу за последњу пружају и вести према којима је Богданов брат Јован Оливер држао неке крајеве у области Тиквеша.[32]

Ктитори Маркове цркве (иако је могуће — целокупно братство) живе у киновији на челу с игуманом, можда архимандритом, устројеној свакако строже него обични манастири, по правилима које је подразумевало њихово обитавалиште — образац аскетског „борилишта". Ни по чему, међутим, не можемо знати да ли је обитељ правно самостална или је везана за које од већих општежића. Драдња је настала крајем XVII века[33] насељавањем хришћана избеглих из истоименог села, на левој обали Вардара, именованог према називу провинције Дарданије.[34] На основу грчких надгробника на Илимском гробишту, утисак је ипак да је место настањено у средњем веку,

---

[19] Упор.: M. et N. Thierry, La chathédrale de Mrèn et sa décoration, Cahiers archéologiques XXI (1971) 61, sl. 13. У Србији је модел, из иконолошких разлога, изостављен на портрету краља Милутина у Богородици Љевишкој (Д. Панић и Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, сл. 1, цр. 18), а не приноси га ни јеромонах Нил на портрету у цркви манастира Сретења у Метеорима [Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУ 2 (Нови Сад 1966) 150, цр. 2, сл. 5]. Стварни разлог за изостављање модела храма на представи у Драдњи, чини се, треба тражити у тешкоћама које је у композиционом погледу наметало колективно ктиторство.

[20] Између речи „хтитора" и лика монаха Данила било је места само за једно слово. То би могао бити повод за помисао да се ради о речи која је почињала у другом реду, о једном од сложених грецизама које три овде преостала знака садрже као средњи или завршни део. То, међутим, није вероватно из два разлога. Прво, почетак последњег реда засигурно је увучен и друго, међу усвојеним грчким ознакама титула и достојанства исписиваних у сличним приликама уз портретисане не налази се ни једна у којој би именици *архи* претходило само једно слово. О титулама и достојанствима у православној цркви в. Н. Милаш, *Право православне цркве*, Задар 1905, 315—317, Н. Милаш, *Достојанства у православној цркви*, Панчево 1879.

[21] Овај редослед — сем у ктиторским, чест и у белешкама сликара и преписивача — најчешћи је у забелешкама ове врсте. Примера ради, наводим запис митрополита Јована Зографа и монаха Григорија из Св. Андрије на Треску (Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, Београд 1982², бр. 186) и запис уз портрет архимандрита Никандра у охридској црквици Св. Константина и Јелене (Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 8).

[22] Л. Мирковић, *Православна литургика, први општи део*, Београд 1982³, 59—76; Н. Милаш, *Достојанства*, 145.

[23] Н. Милаш, *Достојанства*, 145, № 62.

[24] Само у речнику на крају корпуса С. Новаковића, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, може се побројати преко тридесет личних имена која почињу иницијалом Б, а више од петнаест оних на Бр.

[25] М. Кашанин, *Бела црква каранска*, Београд 1928, 14; Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској*, Зограф 2 (1967) 17—19 (за прецизније датовање споменика).

[26] К. Јиречек — Ј. Радонић, *Историја Срба I*, Београд 1981², 219. Византијски историчар Лаоник Халкокондил (*L. Chalcocondylae historiarum demonstrationes* I, ed. E. Darkó, Budapestini 1922, 25, 34, 45.) помиње још једног великаша Богдана. Но, како Халкокондилове вести обилују противречностима, географским и хронолошким, идентитет овога Богдана у науци је озбиљно доведен у сумњу. Уп. Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, 21.

[27] С. Ћирковић и Б. Ферјанчић, *Јован Контакузин*, у: *Византијски извори за историју народа Југославије, VI*, Београд 1986, 443, № 275.

[28] К. Јиречек — Ј. Радонић, *н. д.*, 229.

[28a] С. Новаковић, *н. д.*, 433.

[29] К. Јиречек — Ј. Радонић, *н. д.*, 222; М. Динић, *Област Бранковића*, Прилози за КЈИФ 26 (1950), 5.; Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари у српском царству*, Зборник ФФ X-1, Споменица Јорја Тадића (19—70) 260—261.

[30] С. Ћирковић и Б. Ферјанчић, *н. д.*, 496, № 440.

[31] Године 1342. он је изасланик краља Душана; ишао је као претходница са задатком да његово име дочека и поздрави претендента на византијски престо Јована Кантакузина. Уп. К. Јиречек — Ј. Радонић, *н. д.*, 219.

[31a] У првој од поменутих вести Лаоника Халкокондила (упор. № 26.; *L. Chalcocondylae historiarum demonstrationes*, I, 25) каже се да је Стефан Душан дао Богдану области око реке Вардара. С. Новаковић, *Срби и Турци XIV и XV века*, Београд 1960³, 158 сл. и 160 сл., помишља да се податак односи на Богдана, брата Јована Оливера.

[32] О поседима Ј. Оливера писано је сразмерно много. Кратак критички свод досадашњих судова и литературу о овом питању дали су С. Ћирковић и Б. Ферјанчић, *н. д.*, 384, № 94.

[33] В. С. Радовановић, *н. д.*, 441.

[34] На етимологију топонима указао ми је др А. Лома. Топло му захваљујем.

још у време византијске управе у области Тиквеша. Хронолошки однос између Маркове цркве и поменутих драдњанских локалитета могла би да утврде једино ископавања. Но, независно од тога да ли је објекат подигнут у близини села, покрај манастира и утврђења или није, сасвим сигурно, „пустиња“ надомак Драдње, некад под „високом дабровом гором“ (Радовановић), особито Стена с још једном, можда двема досад неистраженим пећинама (сл. 1), пружала је идеалне услове за усамљенички монашки живот. У сличним амбијентима образовале су се, иначе, анахоретске колоније, скитови. Није ли то и овде случај? Није ли Маркова црква најорганизованија јединица скупине? Није ли Данило, архимандрит, стајао на њеном челу? Ако нам средњовековне прилике у Драдњи нису довољно разговетне, нема сумње да је црквени живот у ужој области имао дубоке корене и јако упориште. Велика црква у суседном Дренову (XI в.), на северним падинама Врова, има размере значајнијих провинцијских здања свог доба; Ђорђе Мано-Зиси помишља да је била катедрални храм.[35] Којем је административном центру Маркова црква била подложна? Границе епархија охридске дијецезе у средишњој Македонији нису докраја јасне. По положају Драдње види се да су је окруживала три велика центра Пелагонијске (Велес и Прилеп) и Могленске (Просек) епископије.[36] Суди ли се по удаљености, Драдња ће гравитирати Прилепу, Пелагонијској епархији.

Држећи се Грујићевог читања дипломатичког дела ктиторског натписа, Радовановић је цркву Св. Николе датовао у средину XIV века, „у доба цара Душана (1346—1355)“.[37] Сада, на жалост, нисмо у могућности да веродостојност Грујићевог преписа контролишемо према оригиналу, али расположива грађа пружа толико података да о времену настанка споменика и без тога можемо говорити у довољној мери сигурно. Већ сама чињеница да су сви историјски текстови и сигнатура св. Николе, писани рашком редакцијом старословенског, наводи на закључак да сликарство Маркове цркве није настало пре доласка Срба у ове крајеве, 1334. године.[38] Извесне морфолошке особине појединих слова, на другој страни, пружају оријентационе доказе у прилог оквиру који је предложио Радовановић. Нарочито падају у очи облици м, и, н, д, а, ρ, и, ь, кратки шири знаци истакнутих рогљева, у запису покрај Данила. Од датованих споменика најсличнију стилизацију показује писмо фресака у Љуботену (пета деценија XIV в.).[39] И јаки стилски разлози, видећемо у раду о сликарству Маркове цркве, везују драдњански живопис за средину овог столећа.[39a] О старини грађевина, пак, може се просуђивати само посредно. Како на објекту нема презида, нити се под фреско-малтером опажају старији слојеви, чини се вероватним да зидари своје послове нису окончали много раније него што су сликари отпочели живописање.

Којег су порекла Данило и његова сабраћа — и на то питање одговор пружа писмо наведених натписа. Појава рашке редакције на подручју охридске дијецезе спада у општа места, у складу је са устаљеном двојезичном политиком архиепископије у оквиру српске државе.[40] Будући да је, по правилу, мотивисана етничким разлозима, нема препреке закључку да су испосници Маркове цркве пореклом Срби.

Потпуно је неизвесно колико се одржао живот у манастиру Св. Николе. Индикативно је да се нигде не опажају трагови млађе градитељске делатности. То би могао бити доказ да се на Стени никад више није живело тако интензивно као у време оснивача Маркове цркве. Утисак је, међутим, да је средином XIX века, када су у фреско-малтеру угребани први датовани записи посетилаца, „пештера“ већ столећима, можда и од средњег века, била ненастањена. Црква и конак у то доба по свој прилици увелико су обрушени. Народни назив, Маркова црква, изван сумње, не скрива личност могућег обновитеља нити новог патрона. Драматичан губитак државности, 1395. године, непрестано је дражио народ у Македонији да његог последњег носиоца у овим пределима, краља Марка, слави као заштитника хришћана, но и као „ненаситог“ градитеља. Само у Тиквешу може се набројати осам археолошких локалитета чија се првашња здања приписују Марковом ктиторству.[41]

Као што је већ речено, запремина пећине подређена је врло рационално програму комплекса. Црква је скоро дословно испуњавала предњи простор (сл. 7. и 12), по вертикали досезала је до две трећине висине док је подужним зидовима непосредно зависна од њених бокова. Поред чела и зачеља, фасада је формирана и на западној половини северног зида, у невеликом проширењу чијом је испуном и нивелацијом на око 1,2 m над тлом добијен узак простор (90×44×268) намењен, свакако, каквим практичним потребама (сл. 14 и 16). Данас је црква Св. Николе развалина, срушена је више од пола. Свод (осим омањег фрагмента) и источни зид сасвим су изгубљени. Јужни и северни зид држе се више на источном крају, јужни зид с уломком свода до око 4,4 m, а северни до око 4 m; на источном крају ниво очуваног пада на око 2,5 m — на јужној страни, односно 1,5 — на северној. Мада у приземној одаји сасвим срушен, западни зид пружа највише података о изворном изгледу целине. Постојаност до нас доспелог торза, рецимо најзад, опасно је доведена у питање и већ сада зависи од брзине осипања приземних слојева зидног ткива и од издржљивости греда на којима почива тежина западног зида.

Данашње стање споменика пружа довољно података за поуздану реконструкцију. Грађевина је имала једноставан простор спратне конструкције развијен у оси пећине. С малим одступањем окренута је истоку. Приземна одаја (сл. 15 и 17) је обична издужена, приближно правоугаона просторија с лучно завршеном нишом у јужном зиду, од просторије на спрату одељена првобитно дрве-

[35] Ђ. Мано—Зиси, *Полошко*, Старинар т. с. VI (1931) 115—116.

[36] И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия* I, София 1924, 171—173, 339.

[37] В. С. Радовановић, *н. д.*, 177.

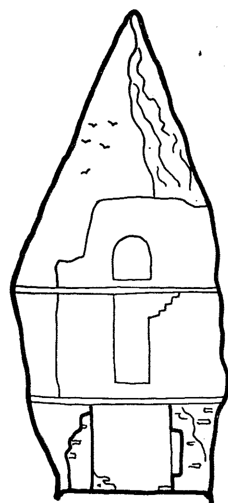
[38] Б. Ферјанчић, *Освајачка политика краља Душана*, у *Историја српског народа I*, Београд 1981, 514.

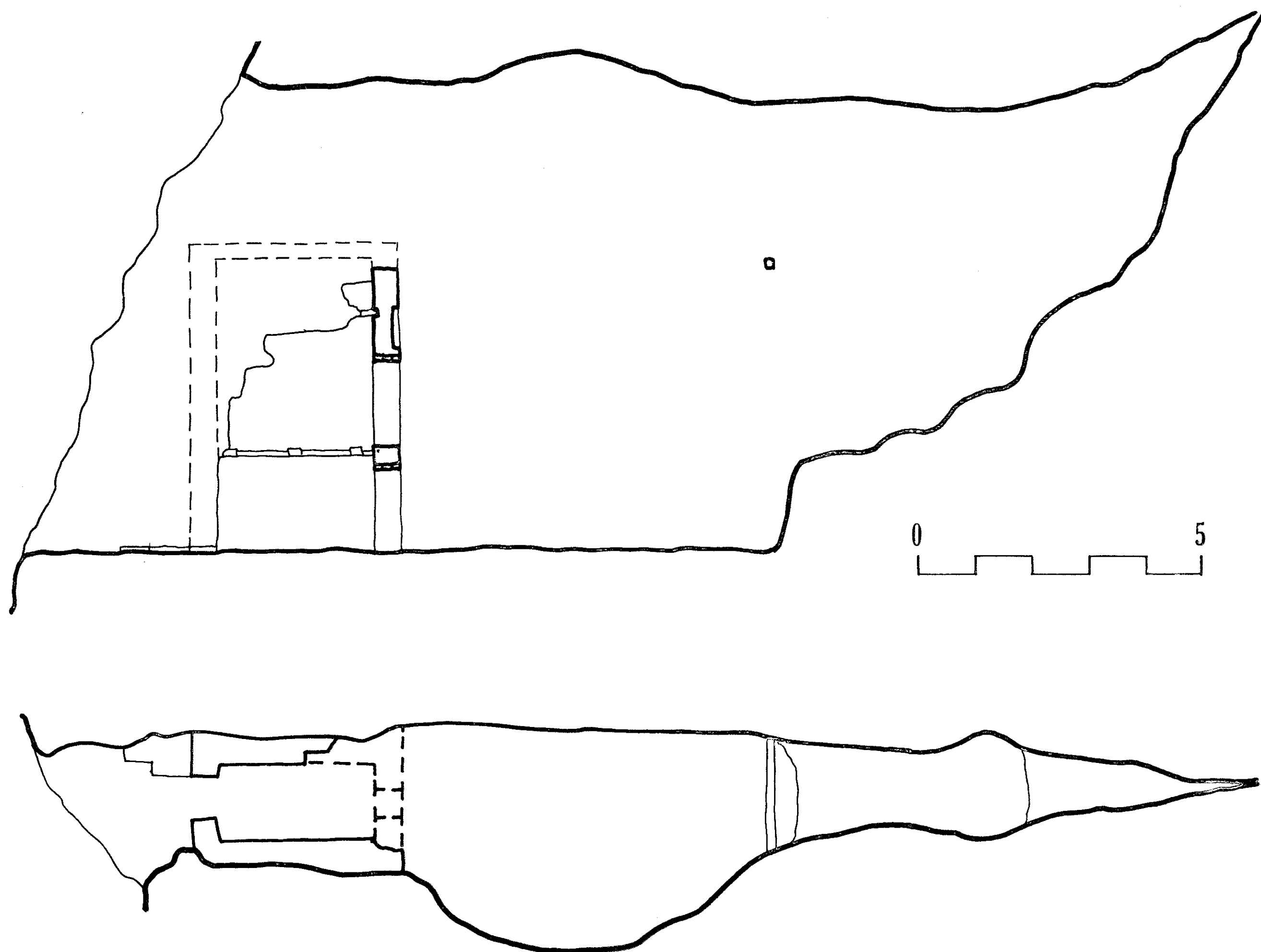
[39] Палеографска грађа сачувана на љуботенском живопису још није публикована. Аутор овог текста сабрао ју је у магистарском раду: *Црква Св. Николе у селу Љуботену* (у припреми). За датовање уп. З. Расолкоска — Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (1986) 45—52, 46 (датира ансамбл у време пре 16. априла 1346. односно у време пре краја 1345).

[39a] На основу стила фресака до истог закључка дошао је и И. Ђорђевић, Уп. № 8.

[40] Б. Конески, *Црквенословенскиот јазик на фреските во Македонија*, Симпозиум 110-годишнина од смртата на Кирил Солунски, Скопје 1970, 97—108.; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 91—94.

[41] В. С. Радовановић, *н. д.*, 177, 188, 200, 237, 282, 442, 459. и 511.





Сл. 12. Маркова црква, основа пећине и храма, попречни пресек и подужни пресек кроз пећину и цркву Св. Николе

ном таваницом, о чему сведоче добро очувана лежишта трију снажних греда правоугаоног пресека. Унутрашња ширина простора износила је приближно 1,5 m, дужина 2,9, а висина, измерена на наслагама шута, чини се не већим од 15—20 cm, око 1,6 m. Кроз приземље пролазило се у стамбени део комплекса. То недвосмислено потврђују трагови улаза остављених у оси ужих страна одаје, у темељима источног зида (сл. 18. и 19) и на надвратнику прочељног пролаза. По положају овог надвратника (1,4 m над тлом) — а ни источни није могао бити виши — пада у очи несразмерна висина улазâ, чак и под претпоставком да се наслаге шута дижу и 20 cm, непримерена просечном људском стасу. Нема, иначе, никаквих индиција о подели простора; трагови зидања испред објекта биће најпре остаци скромно поплочаног степеничастог прилаза заштићеног са северне стране ниским зидићем.

Капела на спрату (сл. 13, 14 и 20), засведена — извесно — полуобличастим сводом, шира је десетак сантиметара на северној страни од приземља. Зачељна страна, дигнута над равном основом, могла се завршавати на два начина: конзоласто испуштеном апсидом, као спрат Св. Богородице у Доцу код Студенице[42] и Св. Катарине у Старом Бару,[43] или простом сегментастом нишом усеченом у масу споља равног зида, што је вероватније с обзиром на чињеницу да је статичка моћ субструкције знатно ослабљена улазним отвором. На спрату је остављен само један улаз, на прочељу, надвишен нишом. И он је сразмерно јако низак (150 cm); с приземљем је највероватније био везан дрвеним степеницама прислоњеним уз неку од страна прочеља. У недостатку источног зида, сигурну потврду литургијске намене капеле пружају остаци лежишта (у малтеру, на источној половини северног зида) у које је био уложен иконостас. Сасвим уских профила, био је пре дрвена него камена преграда, без сумње, крајње сведеног програма. Светлост је у капелу, како проистиче из њеног положаја, могла да допире само са истока, кроз уобичајен апсидални прозор, а није искључено, будући да је овај био заклоњен иконостасом, и кроз какав отвор изнад апсиде, на забату.[44] Без икаквих материјалних података, тешко је рећи како је тачно објекат био завршен. Чињеница да је једним делом изложен климатским утицајима подразумевала би да је свод заштићен кровом, како у шуту нису опажени остаци опеке или олова, највероватније изведеним каменим плочама од којих се још многе могу наћи око цркве и у њој. Полазећи од ове могућности, замишљеном изворном изгледу (сл. 13. и 16) могу се додати оштри забати и двосливан кров, једино примерени реченом покривачу, најчешћи код објеката ове врсте.

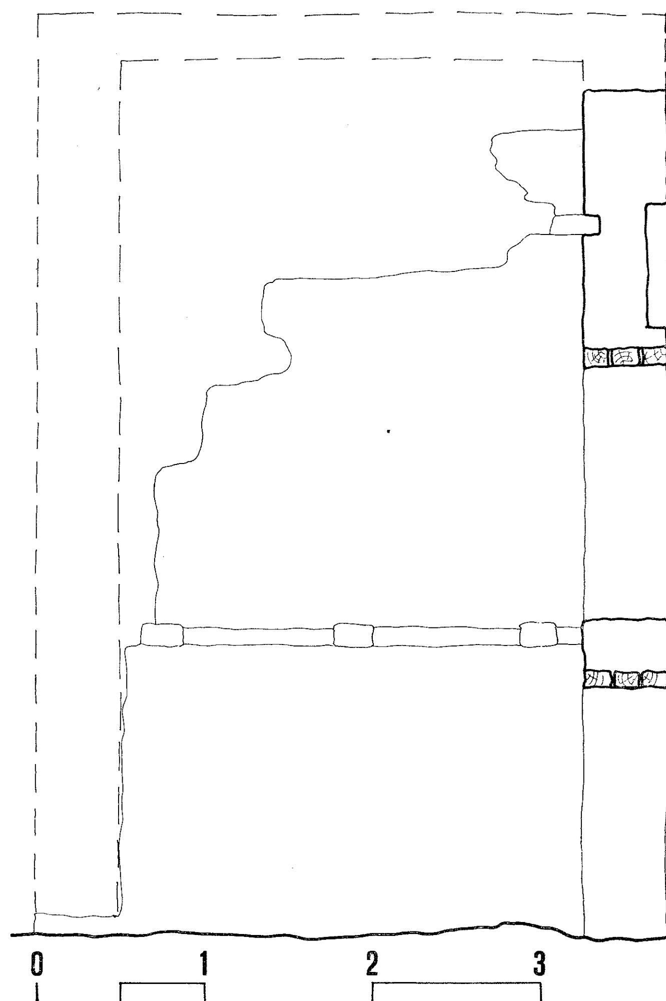
Грађевина је зидана каменом разних величина и облика, носећа конструкција — на неколико места ојачана „роштиљем“ дрвених греда — ломљеним плочама сивог кречњака, сложеним у приближно водоравне редове, на једно или два лица, зависно од протезања фасаде, а свод и лук нише квадерима тесане сиге. Заснована је

---

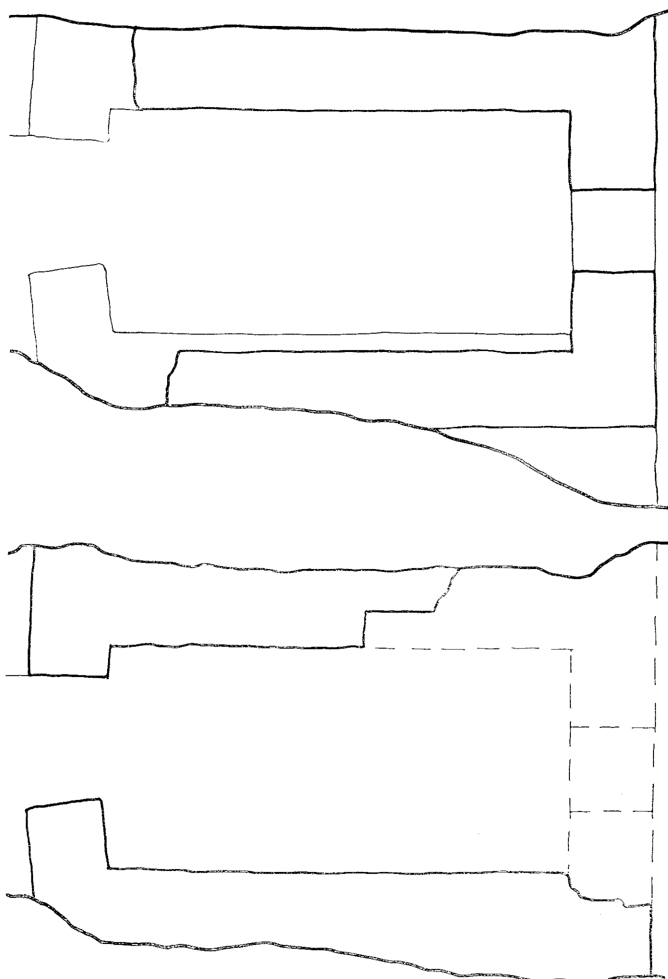
[42] С. Ђорђевић, *Богородичина црква у Доцу код Студенице,* Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије IX (1970) 55—62, сл. 5.

[43] Ђ. Бошковић, *Стари Бар,* Београд 1962, 24—26; В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја,* Београд 1965, 68—70, сл. 3.

[44] Пример не би био усамљен ни у архитектури средњег века ни у каснијем градитељству. Упор. на пример: М. Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражијем камену,* Саопштења XIX (1987) сл. 6. ср. и Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века,* Београд 1980, сл. 39.

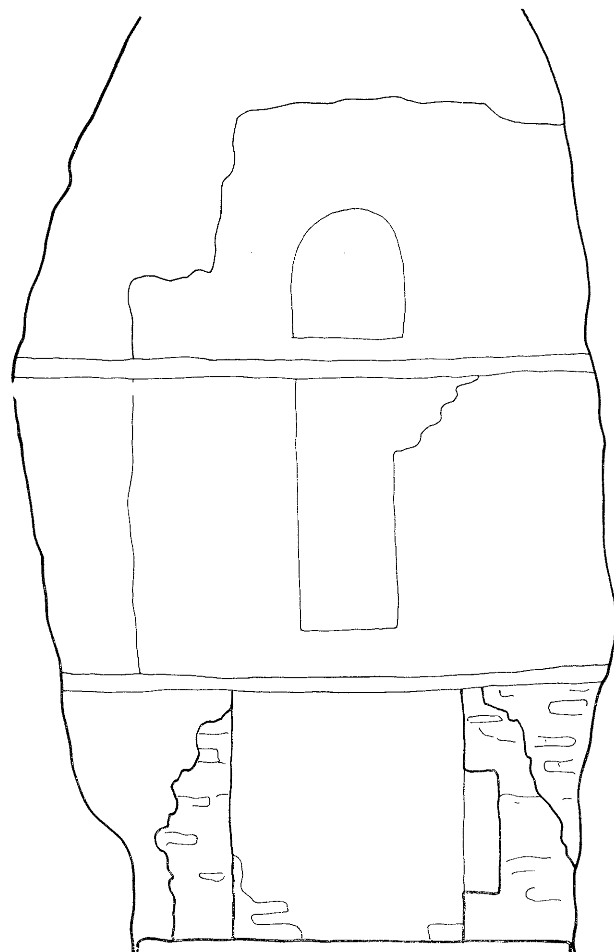


Сл. 13. Црква Св. Николе, подужни пресек



Сл. 14. Црква Св. Николе, основа капеле на спрату

Сл. 15. Црква Св. Николе, основа приземља



Сл. 16. Црква Св. Николе, западна фасада

и изведена с пуно неправилности, за једно пећинско здање прилично солидно. Деформације које је наметнуо габарит пећине нису се у вишим слојевима могле увек да коригују, али је, где год су околности допуштале, приметно настојање да се очува архитектонска форма, чини се чак да се дође до што је могућно повољнијег односа главних мера. Не одричући удео случајности, занимљиво је да се ширина храма садржи у дужини два, у висини око три пута, да се исте мере спрата изражавају односом 2 : 1 : 2, честим и у сразмерама елитне архитектуре,[45] такође да се ниша с прочеља и ниша из приземља подударају. Замишљена споља, капела Св. Николе показује пропорције уских а јако високих једнобродних цркава источнохришћанског градитељства, грузијских на пример. Доминација вертикале истакнута је нарочито у композицији прочеља, степеновањем по оси — шупљина уских улаза, линете и темена забата. По свему је, може се рећи на крају, архитектура нашег храма врло проста, чак груба, изворно, има изгледа, није ипак била лишена сваке занатске дражи. Као знак упућености мајстора и у сложеније поступке остала је ниша првог спрата у чијем је луку трапезастим квадерима и уским плочама подражавано текућем градитељству својствено извођење овог мотива комбинованим материјалом.

Црква у Драдњи својом основом и просторним устројством припада типу једнобродне грађевине

---

[45] Н. Спремо — Петровић, *Пропорцијски односи у базиликама Илирске префектуре,* Београд 1971, 85—88, за споменике појединачно од 17—75 нашла је да се ради о једном од фреквентнијих нумеричких односа главног и бочних бродова на базиликама Илирика. В. Кораћ, н.д. 172 — налази га у првобитним размерама ослонаца на цркви Б манастира Богородице Ратачке. Помнији преглед грађе, чини се, могао би да покаже да је однос 2 : 1 : 2 успостављен особито често управо у пропорцијама једнобродних полуобличасто засведених црквица.



Сл. 17. Црква Св. Николе, приземље, поглед из пећине

на два спрата. Сразмерно ретка у читавом хришћанском свету, иста, етажна диспозиција простора понавља се у средњем веку у организмима различите структуре и различите намене нижег постројења, често недовољно јасне, неретко и недокучиве.[46] С обзиром на најупадљивију, комуникацијску функцију приземља, црква Св. Николе сврстава се у категорију капела над капијама, пролазима и улицама, подизаним и на Истоку и на Западу кроз читав средњи век.[47] Због сразмерно уских отвора постамент Св. Николе одаје утисак простора за себе, у суштини, међутим, он се не разликује од сличних, просторно конципираних пролаза или улаза.[48] То доказује и ниша

[46] О средњовековним двоспратним храмовима, на првом месту о храмовима гробницама и костурницама чије се цркве као у ранохришћанских мартирија дижу над гробницама, криптама и депоима за кости, писано је сразмерно доста. Истражујући порекло и намену бугарских цркава костурница, у науку их је увео А. Грабар, *Болгарские церкви гробници,* Известия на Българския археологически институт, I (1922) 103—135. Грабаров текст побудио је више аутора на прибирање грађе у различитим срединама. Посебне прилоге публиковали су: Н. Брунов, *К вопросу о двухэтажных церквах—гробницах*, Известия на Българския археологически институт, 8 (1934) 135—143; Р. Меписашвили, *Полупещерный памятник IX в. в сел. Биети,* Ars georgica, IV, Тбилиси (рад ми није био доступан); D. Talbor Rice, *Excavations at Bodrum Camii,* Byzantion VIII (1933) 296—307.; G. Bals, *Contribution à la question des églises superposées dans le domaine byzantin,* Bulletin de l' Institut archéologique Bulgare X (1936), Actes du IVe congrès international des études byzantines, 156—167. У послератној литератури, колико ми је познато, једини покушај систематског посматрања двоетажних здања начинио је Р. Mijović, *Crkvice-kripte na Crnogorskom primorju,* Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21, Fiskovićev zbornik 1 (1980) 149—158. Интересовање за њих, међутим, још није замрло. Међу коментарима насталим било у општим или посебним поводима истичу се опажања A. Grabara, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique I,* Paris 1946, 93, 544, 548.

[47] Није ми познато да су здања ове врсте посматрана као целина. Највише података пружио је A. Grabar, Martyrium I, 538—559. Ради илустрације овде наводим улазни трем манастира Лорш с капелом Св. Михаила на спрату (E. Kubah — V. Elbern, *Karolinška i otonska umetnost,* Novi Sad 1973, 50) из друге половине VIII века, прероманичке капеле Св. Мартина и Госпе од Звоника (Св. Теодоре) над северном, односно над западном капијом Диоклецијанове палате у Сплиту (T. Marasović, *Le palais de Dioclétien,* Beograd 1982, 54—55, 76) и Троицку надвратну цркву Печерске лавре из око 1106. године (А. И. Комеч, *Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.,* Москва 1987, 280—285).

[48] Разлике углавном проистичу из система конструкције. Челни зидови у Марковој цркви имају важну функцију носача. На сачуваним деловима довратника, на источном зиду, односно на надвратнику у западном,

Сл. 18. Црква Св. Николе, остаци јужне половине источног зида приземља



Сл. 19. Црква Св. Николе, остаци северне половине источног зида приземља





Сл. 20. Црква Св. Николе, капела на спрату, унутрашњост

у јужном зиду, својствена већем броју манастирских и градских капија, каткад и вестибилима.[49] Не може се са сигурношћу рећи чему је она имала да служи: ако се суди по нишама на капијама, највероватније реч је о оквиру за фреско-икону пред којом се молило при уласку у комплекс. Прави разлог за појаву двоетажне конструкције у решењу Маркове цркве, очито је већ на први поглед, лежи у микротопографској ситуацији на улазу у пећину. Остаје, међутим, отворено питање — да ли је комуникација искључива намена њеног доњег спрата. Иако, стриктно узев, и не припада храму, минијатурне размере простора за богослужење дају нам право на претпоставку да му је из програмских потреба манастира могла бити додељена додатна функција. Природно је најпре мислити на култне садржаје, но, с обзиром на налазе у досад истраженим монашким пећинским babиштима,[50] није претерано очекивати ни да је послужио као одаја са сепулкралном наменом.[51] О последњој могућности прецизније ће моћи да се говори после уклањања већ помињаног шута. У овом часу се могу обе претпоставке подржати само општим аргументима, чињеницом да је унутрашњост постоља била осликана, односно околношћу да суперпозирани организам у средњовековној архитектури, врло често, важи за идеалну симбиозу литургичких и надгробних функција.[52] Горњи део грађевине укључује се својом концепцијом у непрегледан круг једнобродних полуобличасто засведених цркава Медитерана, по правилу скромно обрађених. Лишен рашчлањавања, без правих ликовних домета, он се, изузев недостатком бочних фасада, ничим битним није одвајао од истоврсних локалних здања, омиљених особито у градској архитектури Македоније.

Црква Св. Николе и својом конструкцијом и техником и грађом спада у ред најједноставни-

нема трагова рагастова нити носача вратница. Претпоставимо ли их, а они су обавезан пратилац манастирских улаза, нема сумње да је утисак засебног простора у доњем спрату морао бити потпун.

[49] У српској архитектури нише у вестибилима (истина полукружне) имају вестибили студеничке Богородичине цркве (Г. Бабић — В. Кораћ — С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 24—25 /В. Кораћ/). Постоје такође наговештаји да је јужна певница у Милешеви првобитно била конципирана као вестибил с нишом у источном зиду (Ђ. Бошковић — М. Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, Саопштења XV (1983) 19; И. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, *Милешева у историји српског народа*, Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања, јуни 1985, Београд 1987, 72—73. Нише, и то са остацима фреско-украса, у Србији имају капије Маглича и Смедерева. (Наведено према В. Ј. Ђурићу, *Портрети на капији Студенице*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 105—111, № 23).

[50] Мисли се на налазе гробова у испосницама и пећинским црквама. Овде помињем само гробницу Петра Коришког ископану у стени у његовој испосници код Призрена: Ђ. Бошковић, *Испосница Петра Коришког*, „Старинар" н. с. VII—VIII (1956-57). У житијима анахорета, уосталом као и у житију Петра Коришког (С. Новаковић, *Прилози к историји књижевности V, Живот српског испосника Петра Коришког*, Гласник СУД XII (1981) 341) молба испосника да му ученици после смрти тело похране у пећини представља опште место. Пракса има предхришћанску традицију и дубљи идејни смисао: место сахране Христове, пећина је, између осталог, у аскетском богословљу алузија на победу над смрћу и повратак у рај, дословно — предворје раја (Р. Мелод), место преласка са земље на небо. Уп. E. Benz, *Die Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-ortodoxen Kirche*, Eranos Jahrbuch 22 (1954) 365—432.

[51] Претпоставку ваља примити условно. Тешко је, наиме, поверовати да је у веома малој одаји, уз то и пролазу, сахрањивано читаво братство. Реалнија је могућност да је у приземљу чувано тело или делови моштију, можда, пустиножитеља који би, евентуално, припадао предисторији манастира.

[52] Појава је општепозната. Као и композиција, распоред функција делова ових здања изведен је према ранохришћанским мартиријима. Упор.: А. Грабар, *Болгарские церкви-гробници*, 103—108; Id., *Martyrium*, I, 93, 544, 548.

Сл. 21. Простор пећине испред цркве с остатком стамбене конструкције



јих међу двоспратним храмовима једнобродног плана. Као просторно решење, с особеним проходним приземљем, она је у средњовековној српској архитектури готово изузетна појава, тачније блиска јој је једино поменута капела Св. Катарине у Старом Бару, здање романоготичких облика сазидано изнад улице.[53] Међусобно врло далеке, формално, конструктивно па и географски, две цркве издвајају се у својој врсти стога што су, за разлику од већине сличних споменика, и у волумену и у форми конциповане као градитељски мотив за себе.[54] Њихова усамљеност у српској уметности, у ствари усамљеност сваке у сопственој средини, није необична, логична је последица околности да је композиција организма предодређена спојем у принципу ретко комбинованих функција.[55] У ширем типолошком смислу, независно од склопа и сврхе приземне просторије, историјско-архитектонску позадину решења Св. Николе представљају позната једнобродна спратна здања — цркве-крипте, цркве-гробнице или костурнице итд. — подизана током XII—XIV столећа на разним странама северног Балкана. У архитектури наших земаља, у Поморју, у околини Студенице и Пећи, и у Бугарској сачуван је низ објеката овог типа.[56] Хронолошки и географски Марковој цркви најближи су црква пећинског скита Св. Николе, тј. Св. Глигоре (XIII/XIV в.), код Карлукова, у Бугарској[57] и црква испоснице Црне Маказе, Карамаказ (XIV в.), у теснацу Руговске клисуре.[58] У питању су, изгледа, мала здања најједноставније конструкције, зидана грубо и за разлику од Драдње конструктивно независна од стења пећина. На жалост, ни у једном случају из доступне литературе није јасно о каквој намени приземља је реч.[59] Но ништа мање важна јесте и околност да се ради о храмовима незнатних монашких заједница, односно да оба здања, баш као и драдњанска црквица, припадају пећинској архитектури. Последња подударност побуђује пажњу већ због паралелизма с нешто старијим суперпозираним пећинским храмовима Кападокије, црквама над гробницама, каткад правим некрополама, по свој прилици програмски ослоњеним на касноантичке спратне пећинске мартирије сличне оном Св. Јована у спиљи надомак Ефеса и спратним пећинским црквама Грузије.[60] О евентуалној функционалној сродности споменика Кападокије и Грузије с разматраним црквама Србије и Бугарске, разуме се, није могуће дати одређен суд. Без одговора, исто тако, остаје читав комплекс питања која се тичу ових последњих, наиме: стоји ли иза просторних композиција побројних здања северног Балкана исти или бар делом исти програм, ако стоји, у чему се намене приземља подударају, може ли се говорити о међусобној зависности трију црквица, другим речима, могу ли се оне сматрати засебном, регионалном групом, најзад, из којих разлога се двоспратни организам, подизан, како рекосмо, врло ретко, понавља управо у пећини? Иако би се потврде за нека од могућих решења могле да антиципирају хипотетички и за друге већ сада могли наћи наговештаји,[61] једини закључак допустив пре но што се прикупе сва сазнања о споменицима појединачно не прелази практичну страну проблема. Сасвим је, чини се, извесно, а за то је вертикална композиција Драдње очит доказ, да се задовољавање више потреба у једној градитељској јединици у малим манастирима-испосницама морало сматрати пожељним и у погледу програма и с обзиром на расположиви простор, у познатим пећинским становиштима монаха у Србији обично врло оскудан.

Унутрашњост пећине (сл. 21), то на почетку рада није речено, нема свуда исти ниво; на дубини од око 10 m равно стеновито тле диже се окомито у зараван високу 1,2 m, дугу око 4 m која се, постепено се сужавајући, пење да би се сасвим при своду потпуно изгубила у отвору којим је некад дотицала вода. Средњи, најшири део пећине пружао је највише услова за подизање објеката за становање. Од постројења се до данас очувала само обрађена дрвена греда[62] квадратног пресека, ослоњена о бокове пећине приближно изнад поменуте каскаде, на висини од око 5 m. Истој конструкцији припадале су свакако и две греде сличних профила чија се лежишта[63] виде у зиду прочеља, лево и десно од улаза (сл. 17), на нивоу међуспратне поделе храма. На први поглед наведени подаци једва да су доказ и за постојање здања, па ипак се из положаја и правца простирања трију греда, његове основне контуре дају лако замислити. Постојећа, попречна греда — на то упућује њена висина — могла би припадати само стропу конструкције; две подужне, одвећ снажне и јако размакнуте за носаче лаких дрвених степеница, највероватније је, спајале су западни зид храма са узвишењем на средини пећине. Ако је тако, са доста поуздања може се сматрати да је стамбени део манастира лежао на дрвеној платформи изведеној у равни спрата цркве, по свој прилици, у читавој шири-

---

[53] В. Кораћ, *н. д.*, 69.

[54] Грађа до које сам могао доћи пружа сразмерно мало примера да су спратови подигнути истовремено и на истој основи.

[55] Објекти ове врсте настајали су најчешће у урбаним целинама или у великим манастирима и скоро увек везани су за суседна здања. Изузетак је црква Св. Николе у манастиру Гелати, у Грузији (XIII/XIV в.), подигнута у слободном простору, на 9 m од главне цркве (Р. Меписашвили, *Архитектурный ансамбль Гелати*, Тбилиси 1966, сл. 106).

[56] То су: црква А на Ратцу (Ђ. Бошковић — В. Кораћ, *Ратац*, „Старинар" н. с. VII—VIII, 1956-57, 45—51), Св. Дујам у Шкаљарима (В. Кораћ, *Споменици средњовековне архитектуре у Боки Которској*, Споменик САН CIII, 1953, 12—121), Мала црква у Св. Николи у Шати (В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 91), Богородичина црква у Доцу (С. Ђорђевић, н. м.), испосница Карамаказ крај Пећи (М. Ивановић, *Црквени споменици XIII—XX века*, у „Косовске задужбине", Београд 1986, 499), Бачковска костурница (Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, 35—42) и Св. Никола или Св. Глигора код Карлукова (Л. Мавродинова, *Скалните скитове при Карлуково*, София 1985, 49—52). Са становишта програма, тј. са становишта намене првог спрата, српске цркве нису истражене, бар не у довољној мери. Покушај П. Мијовића, *н. д.*, остао је у домену претпоставки.

[57] Л. Мавродинова, н. м.

[58] М. Ивановић, н. м.

[59] Рад Г. Велениса, *Скитът „Глигора"*. Музеи и паметници на културата XVI/3 (1976) 15—26, није ми, на жалост, доступан. М. Ивановић, н. м. даје сасвим сумарну представу о здању.

[60] Од кападокијских цркава таква је Egri Toş Kilisesi, cf. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, 39; За Грузију упор,: Р. Меписашвили, н.д.; за мартиријум Св. Јована упор.: A. Grabar, *Martyrium*, I, 442—444.

[61] Потврда за тезу о сродним садржинама програма двоспратних цркава о којима је реч, као и за корелативност организма са пећинама могла би се наћи у околности да је у манастирској и у пећинској архитектури овом простору традицијом утврђено место. Треба, свакако, искључити могућност веза једних грађевина са другим.

[62] Да се ради о делу конструкције здања неоспорно говори брижљивост којом је приступано њеној обради. Што се висине тиче, јасно је да је то најнижа тачка о коју је греда могла бити ослоњена. Одатле наниже зид одступа од унутрашњости (сл. 9).

[63] Искључена је могућност да су у лежишта били уложени носачи скеле, јер је ова била конструисана знатно тањим облицима — то се још види по једном од лежишта у истом зиду, нешто више (сл. 4).

ни простора између два објекта. На основу размештаја ових носача и њиховог одстојања од улаза у приземљу, произлази такође да су степенице за платформу, дакако једне за конак и за капелу, морале бити ослоњене уз неку од двеју греда, рекло би се уз сâм зид главне грађевине, и то пре уз јужну него уз северну његову половину.[64] О распону и форми конака теже је говорити. Чини се да се завршавао непосредно иза сачуване греде,[65] као што је за веровати, стога што просторни услови само то допуштају, и да је имао сандучаст волумен затворен дрвеним зидовима с чела и са зачеља. У којој мери је предложена реконструкција реална на то, на жалост, нема поузданог одговора. У сваком случају, она се чини вероватнијом од било које друге могућности и то из два разлога: прво, планирање конструкције у приземљу скопчано је, због осетно краћег распона пећине при тлу, с лишавањем од знатног дела корисног простора и друго, противречило би градитељској логици пројектовање комуникације два спратна објекта, врло вероватно, удаљена свега 2—4 m преко приземља, уз помоћ двају степеништа.

Из свега што је на основу материјалних чињеница о архитектури драдњанског манастирића до сада изложено, природно се намеће закључак да је реч о, по много чему типичном, изданку средњовековног пећинског градитељства на Северном Балкану. То се на првом месту односи на недостатак хтења, дабогме и могућности, на плану естетских и техничких вредности, на делимичан изостанак форме, но, како је наговештено, може бити — и на изабрану просторну схему храма. Место драдњанског манастирића, у тој архитектури, у ствари место храма Св. Николе у њој одредиле су, у истој мери у којој и композиција организма, функционалне, потом и градитељске амбиције. Последица је — блискост здања објектима подизаним у слободном простору. Први преглед стања у пећинској архитектури Македоније и Србије у XIV веку, чији се живи дух исказује великим бројем споменика претежно концентрисаних у колонијама испосница и малих манастира, у Македонији: на обалама Охридског и Преспанског језера, око манастира Трескавца и Зрза . . ., тек треба саставити. Када га једном будемо имали, Маркова црква, врло вероватно, биће убројана у опсежнију групу скромних малих манастира у програму прилагођених основним потребама манастирског живота. Као историјски извор драдњански храм значајан је особито за праћење збивања у локалним оквирима. На релативно уском простору поред њега до сада су регистроване пећинске црквице, Св. Лазара[66] и још једна Маркова црква.[67] Будући да су у пећинској култури средњег века могућа нова открића, није искључено да ће предстојећа истраживања својим резултатима потврдити давнашњу процену Ј. Цвијића да се у пећинама у долини Црне реке могао одвијати динамичан анахоретски живот.[68]

[64] На такво решење наводи околност да је одстојање јужне греде од улаза у приземљу нешто веће.

[65] Могућност је вероватна стога што се на том месту пећина почиње сужавати.

[66] Б. Бабић, *Пећинска црква светог Лазара у Тиквешу*, ЗЛУ 3 (1967) 161—168.

[67] В. С. Радовановић, *н. д.*, 177.

[68] Ј. Цвијић, *Основе за географију и геологију Македоније и Старе Србије III*, Београд 1911, 730.

Le monastère rupestre de St-Nicolas près du village Dradnja

Milan Radujko

I — Origine et architecture

Le petit monastère de St-Nicolas, connu, dans le peuple sous le nom de «église de Marko» se trouve auprès du village Dradnja, à 20 km au sud-est de Kavadarci, en Macédoine. Il a été construit dans une grotte naturelle de 3—4 × 8 × 20 mètres. L'ensemble est formé des restes, relativement petits, d'une église à deux étages à l'entrée de la grotte et de ceux d'un logis pratiqué à l'intérieur de la grotte. Dans les deux constructions l'on entrait à partir de la même pièce dans laquelle l'on parvenait le rez-de-chaussée de l'église. Le but du présent exposé — vu que l'église de St-Marko n'est mentionnée qu'en passant dans les études parues jusqu'à présent — est de présenter le monument plus complètement.

L'âge de ce monument, plus précisément l'époque de sa peinture murale et les noms de ses fondateurs nous sont mentionnés dans l'inscription votive inscrite au-de-chaussus de l'ouverture par laquelle l'on pénétrait du rez-de-chaussée de l'eglise dans la grotte même. Aujourd'hui, on n'en voit que deux fragments très petits (v. des. № 9—11). Nous sommes aussi renseignés la-dessus par la fresque avec les donateurs sur la façade, au-dessus de l'entrée dans le premier étage, qui est fortement endommagée (v. des. № 3). Dans l'inscription: ⟨. . .⟩х(ристо)ва и чюд(о)тьво[рца]⟨. . .⟩ игѹмена [б]ог [да] прос[ти]⟨. . .⟩воеводѹ б⟨. . .⟩ а⟨. . .⟩+ѥст⟨. . .⟩ с(и) поа⟨. . .⟩ l'on mentionne un higoumène (anonyme) et un seigneur dont le nom commençait par un B. Dans la fresque avec les fondateurs l'on voit trois moines, dont le premier de droite s'appelait Danilo; м(о)лениѥ раба б(ожі)а данила хтитора⟨. . .⟩ арьх⟨. . .⟩ et encore un autre personnage dont nous ne connaissons pas l'identité. (Il s'agit peut-être d'un quatrième moine). En se basant sur les présentes données et sur notre expérience de la vie monacale dans les fondations médiévales nous avons pu conclure que l'église avait été élevée par le moine Danilo et trois de ses confrères. En d'autres mots, nous supposons que l'église avait été couverte de fresques et probablement aussi, construite, par leurs efforts et à leurs frais. On suppose aussi que, d'une façon ou d'une autre, (peut-être par une donation) ils ont été secondés en ceci par un seigneur inconnu (le voïvode B . . .). L'on présume ainsi, et ceci nous est suggéré par les vestiges d'un mot de la dernière ligne de l'inscrption auprès du seul personnage connu du portrait des donateurs, que ce Danilo et l'higoumène de l'inscription votive étaient le même personnage. D'autre part, le fait que tous les textes des inscriptions étaient écrits en rédaction serbe du vieux-slave, nous témoigne que cette peinture murale n'a pas pu être exécutée avant que les Serbes n'aient occupé cette région, en 1334. Les particularités paléographiques et le style des fresques, semblent indiquer approximativement qu'elles datent du milieu du XIV^e^ siècle. Quant à l'édifice lui-même, rien n'indique qu'il ait été construit plus tôt.

Au cours des siècles, l'église de Marko a beaucoup souffert, son église a été détruite plus qu'à moitié.

Ce qui reste de ses murs nous offre pourtant assez d'élements pour permettre une reconstruction assez certaine. Ses dimensions sont très petites (1,5 × 3 × 5 mètres). De même que la grotte, elle est tournée vers l'est. Ses murs latéraux au point constructif dépendent des parois de la grotte. Les deux pièces de l'étage sont construites approximativement sur le même plan: le tracé d'un long rectangle irrégulier. La construction qui supportait l'étage avait été exécutée en bois. La pièce principale de l'étage — à en juger d'après les traces laissées dans le plâtre des fresques par une iconostase, avait été divisée en deux parties: un sanctuaire en miniature, et un naos, et l'on y célébrait la liturgie. Nous sommes certains qu'elle avit été surmontée par une voûte en berceau et que, du moins dans la partie qui saillait en dehors de la grotte, elle avait eu une toiture. L'on ne peut, cependant, pas en déduire de la façon dont l'église se terminait à l'Est: par une abside prolongée ou par une niche enfonçée dans l'épaisseur des murs. Ses fondements sont assez irréguliers et construits en pierre de taille. Sa conception spatiale est réduite à celle du groupe des édifices à une seule nef et à deux étages, que l'on érigeait du XII[e] au XIV[e] siècle en Serbie et qui avaient diverses destinations, — plus exactement dans la catégorie des petites chapelles élevées au-dessus des entrées, des passages ou des ruelles. Dans l'architecture serbe, la même conception de l'espace se retrouve dans la chapelle de Ste-Catherine dans le vieux Bar, de la fin du XIII[e] ou du début du XIV[e] siècle. Il convient de remarquer aussi que les chapelles à une seule nef et à deux étages de cette région, se rencontrent très rarement dans la partie septentrionale des Balkans dans d'autres ensembles rupestres. Par exemple: l'église de l'ensemble rupestre de St-Nicolas ou St-Gligore (XIII[e] ou XIV[e] siècle) près de Karlukovo en Bulgarie et l'ermitage de Karamakas (XV[e] s.) dans le défilé des Gorges de Rugovo, près de Peć. Il est malheureusement impossible, par manque de données certaines sur la destination des pièces du bas de ces trois monuments, de connaître la raison éventuelle de leur apparition et leur rapport envers les chapelles rupestres qui leur sont superposées dans d'autres régions de l'Eglise orientale, et d'arriver à des conclusions générales. Quoi qu'il en soit, l'église de St-Nicolas de Dradnja, par la modestie de ses formes, par sa structure technique et par sa construction hardie, se présente comme construction type de l'architecture rupestre monacale en Serbie, élevée à peu de frais et se pliant aux conditions les plus difficiles.

Nous ne pouvons parler aujourd'hui de la partie du monument élevée devant la façade de l'église et construite à l'intérieur de la grotte même, que sur le témoignage d'une poutre en bois conservée à la hauteur de 5 mètres au-dessus du sol et des empreintes dans le mur occidental de l'église de deux poutres à la hauteur de la construction de l'étage. En rattachant hardiment ces faits entre eux, nous arrivons à la conclusion, qui nous semble la seule possible, que l'habitation reposait sur une plate-forme en bois qui s'étendait jusqu'à l'entrée dans l'église, et que l'on parvenait à cette plate-forme, c'est dire aussi bien à l'église à la pièce habitable, du rez-de-chaussée, par un escalier en bois qui s'appuyait, le plus probablement, contre la moitié sud de la façade de l'église.

(Trad. Mara Kordić)

Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля и творчество Андрея Рублева

Людмила Щенникова
(Москва)

UDK 726.591.6(470.311) : 75.051.033.2(470.311)"14"

Древние иконы из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля принадлежат к наиболее известным памятникам позднепалеологовской эпохи. Они были раскрыты из-под прописей и поновлений в 1918 — 1919 годах и тогда же на основе летописного сообщения о „подписи" великокняжеской церкви Благовещения датированы И. Э. Грабарем 1405 г. и отнесены к творчеству Феофана Грека (основные иконы деисусного чина), Прохора с Городца (правая половина праздничного ряда) и Андрея Рублева (левая половина)[1]. Эта атрибуция с небольшими уточнениями была принята В. Н. Лазаревым, а вслед за ним и другими историками искусства[2].

Однако ни И. Э. Грабарю, ни В. Н. Лазареву не пришлось изучить эти произведения комплексно, монографически. Такая работа была начата в 1980-е годы, когда иконы длительное время были вынуты из иконостаса. В этот период были также проанализированы письменные источники, собраны и сопоставлены всевозможные косвенные данные, позволившие уточнить историю сохранившегося в Благовещенском соборе древнего иконостаса[3]. Выводы проделанной работы следующие. Вывод первый. В летописной записи 1405 г. говорится только о „подписи" церкви, то есть об украшении ее стенописью, фресками[4]. Утверждение И. Э. Грабаря о том, что в этой летописной записи содержится сообщение не только о росписи стен, но и о написании икон для иконостаса, мало убедительно[5]. Летописи по-разному рассказывают об украшении храмов, но в каждом случае обычно называется тот или иной вид живописного убранства: украшение „иконами", „подписью", „подписью и иконами"[6]. Декоративное убранство храмов формировалось по-разному. Однако иконостасы (того или иного типа), видимо, появлялись в храмах

[1] И. Грабарь, *Феофан Грек,* Казань 1922; его же, *Андрей Рублев,* Вопросы реставрации, сб. I, Москва 1926, 79—85 (обе работы перепечатаны в кн.: И. Грабарь, *О древнерусском искусстве,* Москва 1966, 75—111, 178—182).

[2] В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа,* История русского искусства, т. 3, Москва 1955, 126—132; его же, *Феофан Грек и его школа,* Москва 1961; его же. *Русская иконопись (от истоков до начала XVI в.),* Москва 1983, 88—94, 98—100, 364—366. Историографический обзор работ о Благовещенских праздниках см.: Л. А. Щенникова, *Из истории изучения московской школы живописи XIV — начала XV века,* Советское искусствознание, вып. 24, Москва 1989.

[3] См.: Л. А. Щенникова, *О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля,* Советское искусствознание '81, вып. 2(15), Москва 1982, 81—129; ее же, *К вопросу о происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля* Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины, Издат. Московского университета 1983, 183—194.

[4] „Тое же весны почаша подписывати церковь каменую святое Благовещение на князя великого дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастеры бяху Феофан иконник Грьчин да Прохор старец с Городца, да чернец Андреи Рублев, да того же лета и кончаша ю". — М. Д. Приселков, *Троицкая летопись (Реконструкция текста),* Москва — Ленинград 1950, 459.

[5] Летописное сообщение о „подписи" церкви в 1405 г. И. Э. Грабарь полностью перенес на сохранившиеся в Благовещенском соборе иконы из деисусного и праздничного рядов: „Иконы этих двух ярусов, в полном соответствии с летописным известием, обличают руки трех мастеров, весьма отличных по темпераментам, знаниям и приемам". — И. Грабарь, *О древнерусском искусстве,* 178.

[6] Например, о храме Чудо Архангела Михаила в Хонех, возведенном митрополитом Алексеем в 1365 г., сказано, что митрополит украсил его „подписью и иконами и книгами" (М. Д. Приселков, *Указ. соч.,* 381, 406). Конечно, при обновлении древних храмов могли создаваться не только новые росписи, но и новые иконы. Так, в 1408 г. был вновь расписан фресками („подписан") древний Успенский собор XII в. во Владимире, и, видимо, вскоре после этого создан высокий многоярусный иконостас, отвечавший новым идейно-эстетическим и богословским концепциям (до начала XV в. высокого иконостаса в этом древнем храме по всей вероятности не было). Однако, как убедительно доказала Э. С. Смирнова, названные в летописи мастера Даниил и Андрей Рублев, „подписавшие" собор, не были исполнителями икон для иконостаса. — См.: Э. С. Смирнова, *Иконы праздничного ряда из иконостаса Успенского собора во Владимире,* Зограф, № 16, Београд 1985, 55—65.

Рис. 1. Благовещение — из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле





Рис. 2. Благовещение, фрагмент, лик архангела

вскоре после завершения строительства, так как без икон невозможно было богослужение. Росписи же создавались спустя несколько лет, а иногда и десятилетий; многие русские храмы оставались неподписанными. Великокняжеская церковь Благовещения была построена в последней трети XV в. (вероятно, между 1366 и 1393 годами)[7] и, конечно, сразу же украшена иконами; расписана в 1405 г. за один сезон; о написании в тот период икон ничего не известно[8].

Вывод второй. И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов и другие, полагая, что деисус и праздники созданы одновременно, в 1405 г., считали их принадлежащими к одному и тому же иконостасу, который, по их мнению, явился классическим образцом для всех последующих высоких многоярусных иконостасов. Однако соотношение деисусных и праздничных икон здесь таково, что возникают серьезные сомнения в правомерности общепринятой точки зрения. Во-первых, стилистические особенности основных икон деисусного чина свидетельствуют о их создании в последней четверти XIV в. Иконы же праздников кажутся исполненными значительно позднее, не ранее первой трети XV в. Во-вторых, все материальные и технологические особенности деисусных и праздничных икон совершенно разные (например, способ обработки и система крепления досок, красочные пигменты[9]). В третьих, пропорциональное соотношение деисусных и праздничных икон не соответствует принятым соотношениям в других русских иконостасах: праздники несоизмеримо малы для широких, монументальных икон деисуса[10]. В четвертых, ряд из девяти икон деисуса имеет длину более 10,50 м. Кроме этих девяти икон, испольненных, несомненно, греческим художником, сохранились еще две иконы мучеников Георгия и Димитрия, которые исследователи справедливо считают работой русских мастеров, но относят к тому же самому деисусному чину. Четырнадцать же древних икон праздников составляют примерно 8,50 м (судя по иконографическому составу, такое количество праздников было изначальным). Отмеченные особенности заставляют думать, что сохранившиеся в Благовещенском соборе иконы праздников и деисуса первоначально принадлежали к двум разным комплексам; их соединение в один иконостас произошло уже в Благовещенском соборе Московского Кремля.

Вывод третий. Благодаря архитектурно-археологическим исследованиям конца 1960-х —

---

[7] См.: М. Х. Алешковский, Б. Л. Альтшуллер, *Благовещенский собор, а не придел Василия Кесарийского,* Советская археология, 1973, № 2, 88—99.

[8] Напомним, что Епифаний Премудрый, видимо, прекрасно осведомленный о том, что именно написал Феофан в 1405 г. в церкви Благовещения, не упоминает о создании им уникального для тех лет деисусного чина, но в то же время в своем письме к Кириллу Тверскому называет фрески, исполненные самим Феофаном — Апокалипсис и Древо Иесеево. На это обстоятельство (и в целом на гипотетичность общепринятой датировки и атрибуции Благовещенского иконостаса) впервые обратил внимание А. Н. Грабар. — См.: А. Н. Грабар, *Несколько заметок об искусстве Феофана Грека,* Труды отдела древнерусской литературы, т. 22, Москва — Ленинград 1966, 85—86.

[9] Особенно показательно отсутствие лазурита (ультрамарина) — главной краски деисусного чина; синий цвет в иконах праздничного ряда исполнен более дешевой и доступной краской — азуритом. — См.(М. М. Наумова, *Исследование красочного слоя икон из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля,* Древнерусское искусство (XIV—XV вв.). Москва 1984, 26—29.

[10] Размеры праздничных икон Благовещенского иконостаса — 80 × 61 см, деисусных — 210 × 110 см (в том числе икон Георгия и Димитрия), в то время как, например, размеры икон из иконостаса Троице-Сергиевой лавры — 88 × 63 см и 188 × 82 см.

Рис. 3. Рождество Христово — из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле





Рис. 4. Рождество Христово, фрагмент



Рис. 5. Рождество Христово, фрагмент

1970-х годов[11] и источниковедческим изысканиям В. А. Кучкина[12], был установлен один чрезвычайно важный факт, не известный И. Э. Грабарю. Выяснилось что расписанная в 1405 г. церковь Благовещения „была маленькой одноапсидной домовой капеллой“ и имела ширину не более 8,00 м[13]. В 1416 г. эту церковь разобрали и на ее подклете возвели другое здание, размеры которого приближались к ныне существующему собору 1485—1489 г. Таким образом, стало ясно, что дошедшие до наших дней иконы деисуса и праздников не могли принадлежать к декоративному убранству маленькой домовой церкви, в которой не разместился бы не только высокий иконостас с грандиозным монументальным деисусным чином из девяти (или одиннадцати) икон, но, видимо, даже сохранившийся ряд праздников[14].

Вывод четвертый. Утверждение И. Э. Грабаря о принадлежности Благовещенских праздников к творчеству Андрея Рублева как будто подкреплялось сведениями летописной повести об июньском пожаре 1547 г. В этой повести среди пострадавших в пожар царских сокровищ назван „деисус Андреева письма Рублева“[15]. И. Э. Грабарь полагал, что летописец имел ввиду созданный в 1405 г. Феофаном Греком, Прохором с Городца и Андреем Рублевым древний иконостас Благовещенского собора, который, по его мнению, в XVI в. стал называться „рублевским деисусом“. И. Э. Грабарь был уверен, что этот „деисус“ тогда не сгорел, но лишь немного обгорел („загорелся“) и был спасен. Однако проведенный нами сравнительный анализ различных редакций летописной повести показал, что „деисус Рублева“ не „загорелся“, как думал И. Э. Грабарь, но „погорел“, то есть очень сильно пострадал от огня (или был полностью уничтожен)[16]. На сохранившихся же в Благовещенском соборе иконах никаких следов пожара нет.

Кроме этой известной И. Э. Грабарю повести, рассказы о стихийном бедствии 1547 г. содержатся в целом ряде летописей и других исторических источниках. О пожаре в Кремле в них рассказано по-разному, но Благовещенский собор однозначно определяется как полностью выгоревший. Так, в сказании „О другом великом пожаре, о Московском“ о церкви Благовещения сообщается следующее: „. . . и церькви кирпичная Благовещение на великого князя дворе, у казенного двора выгореше внутрь чудныя иконы карсуньския, и камение драгое и жемчюг, и много мощей святых погорело“[17]. Хорошо осведомленный о московских событиях середины XVI в. новгородский летописец, видимо, также не случайно из всех „выгоревших“ в Кремле церквей назвал Благовещенскую: „. . . и в церкви Благовещения выгорело . . .“[18]. Очень важные сведения содержатся в интереснейшем документе середины XVI в., в так называемом Постниковском летописце. Его автор, по предположению М. Н. Тихомирова дьяк Разрядного приказа Постник Губин, человек близкий к царскому двору, но в данном

---

[11] См.: Н. Н. Воронин, *Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле,* Из истории русского и западноевропейского искусства, Москва 1960, 24—32; В. И. Федоров, Н. С. Шеляпина, *Древняя история Благовещенского собора Московского Кремля,* Советская археология, 1974, № 2, 112—129; М. Х. Алешковский, Б. Л. Альтшуллер, *Указ. соч.,* 88—93.

[12] В. А. Кучкин, *К истории каменного строительства в Московском Кремле,* Средневековая Русь, Москва 1976, 293—297.

[13] Н. Н. Воронин, *Указ. соч.,* 31; см. также примеч. 11.

[14] Эти новые данные позволили Л. В. Бетину предположить, что сохранившийся в Благовещенском соборе древний иконостас первоначально предназначался для Архангельского собора Московского Кремля, где в 1399 г. работал Феофан Грек с учениками, и, следовательно, датировать иконы не 1405 г., а 1399 г. По его мнению, иконы были перенесены в Благовещенский собор в 1508 г., когда Алевиз Новый возвел ныне существующее здание Архангельского собора (см.: Л. В. Бетин, *О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля,* Реставрация и исследования памятников культуры, вып. I, Москва 1975, 37—44). Однако подобное заключение гипотетично: размеры Архангельского собора XIV в. неизвестны, исторические свидетельства о переносе икон из Архангельского собора в Благовещенский отсутствуют.

[15] „И обратися буря на град болшии, и загореся во граде у соборные церкви Пречистыя верх, и на царском дворе великого князя на полатах кровли и избы древяные и полаты украшенные златом, и казеннои двор с царьскою казною и церковь на царском дворе у царьскые казны Благовещение златоверхая, деисус Андреева писма Рублева, златом обложен, и образы украшеныя златом и бисером многоценным, греческого писма, прародителеи его от много лет собранных, и казна великого царя погоре“. — *Полное собрание русских летописей* (далее — ПСРЛ), т. XXIX, Москва 1966, 151.

[16] Повесть об июньском пожаре 1547 г., видимо, была составлена для „*Летописца начала царства великого князя Ивана Васильевича всея Руси*“ (*ПСРЛ,* т. XXIX, 51—54) и включена во многие летописные своды XVI—XVII вв.: Патриаршая или Никоновская летопись, Царственная книга, Львовская летопись, Александро-Невская летопись, Пискаревский летописец. — См.: *ПСРЛ,* т. XIII, Москва 1965, 152—154, 454—455; *ПСРЛ,* т. XX, вторая половина тома, С.-Петербург 1914, 470—471; *ПСРЛ,* т. XXIX, 151—152; т. XXXIV, Москва 1978, 182—183.

[17] И. А. Жарков, *К истории Московских пожаров* 1547 г., Исторический архив, 1962, № 3, 224. По мнению С. О. Шмидта, это сказание, дошедшее в составе рукописного сборника XVII в., было составлено вскоре после пожара по свидетельствам очевидцев и представляет собой, возможно, фрагмент митрополичьего летописания. — См.: С. О. Шмидт, *Становление российского самодержавства,* Москва 1973, 25.

[18] *ПСРЛ,* т. IV, первая половина, Ленинград 1929, 620.

случае лицо не официальное, создал уникальное повествование — „своеобразный мемуар середины XVI века“[19]. Будучи, вероятно, очевидцем июньского пожара, он по-своему описал его, отметив множество подробностей. Но характерно, что перечень пострадавших и сгоревших ценностей в основном также совпадает с сообщениями официального летописца и начинается с Благовещенского собора: „Да и в Старом городе Благовещенье, что на великого князя дворе, все образы и книги и все церьковное строение погореша“[20].

Итак, согласно показаниям современников и официальным данным царской и митрополичьей канцелярий оказывается, что в придворной церкви и в примыкавших к ней палатах „погорели“ мощи святых, все книги и образы, в том числе древние „греческие“ иконы и „деисус Андрея Рублева“. Домовый царский храм, окруженный со всех сторон „погоревшими“ и „выгоревшими“ постройками, был труднодоступен для спасения его святынь. Не удивительно поэтому, что в Благовещенском соборе не сохранились относящиеся к его „до пожарной“ истории богослужебные книги, древний храмовый образ Благовещение, выносные запрестольные и другие иконы, которые были собраны предками Ивана Грозного и находились здесь, согласно летописям, еще в конце XV — первой половине XVI в. (например, икона, именуемая в летописях XV в. Спас в белоризцех, присланная из Константинополя в конце XIV в.).

Свидетельства о полной утрате убранства Благовещенского собора в 1547 г. находят подтверждение в одном важном документе середины XVI в. — в „Жалобнице Благовещенского попа Сильвестра“. Духовник Ивана IV новгородец Сильвестр, руководивший по поручению царя восстановлением выгоревшего придворного храма, рассказывает в своей „Жалобнице“, что после пожара царь „розослал по городам по святыя и честныя иконы, в Великий Новгород, и в Смоленск, и в Дмитров, и в Звенигород, и из иных многих городов многие чюдные святые иконы свозили и в Благовещенье поставили на поклонение Царево и всем християном доколе новые иконы напишут“[21]. Одновременно в Москву созвали множество мастеров из Новгорода, Пскова и других городов для написания новых икон и восстановления настенных росписей в пострадавших от пожара храмах и палатах[22]. Когда были написаны новые иконы, старые привозные образы царь приказал возвратить на прежние места, однако некоторые из них остались в Благовещенском соборе: „. . . а иные привозные образы и еще здесь“, — добавляет Сильвестр[23]. Для Благовещенского собора в тот период были написаны большие иконы нижнего ряда (среди них — сохранившаяся до наших дней икона, известная под названием „Четырехчастная“, а также, вероятно, два верхних ряда иконостаса — пророки и праотцы[24]. Древние же иконы деисусного и праздничного рядов, видимо, остались здесь от тех привозных икон, которые были поставлены в придворной церкви сразу после пожара.

В Благовещенском соборе оказались тогда и другие древние образы, в том числе две знаменитые иконы XIV в. — Богоматерь Одигитрия Пименовская, привезенная в конце XIV в. митрополитом Пименом из Царьграда и стоявшая „много лета“ в Успенском соборе Московского Кремля, и прославленная в XVI в. Богоматерь Умиление Донская, которую перенесли из Успенского собора города Коломны[25].

Итак, все сказанное заставлеят придти к заключению, что сохранившиеся в Благовещенском соборе Московского Кремля древние иконы праздничного (и деисусного) рядов появились здесь не ранее середины XVI в., происхождение их неизвестно. Свидетельства письменных источников не дают оснований считать, что здесь имеются произведения, которые могли быть

---

[19] М. Н. Тихомиров, *Русское летописание,* Москва 1979, 171.

[20] *Там же,* 182.

[21] *Московские соборы на еретиков XVI века (Жалобница Благовещенского попа Сильвестра),* Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете, год 3, № 3, Москва 1847, 19.

[22] Стенные росписи Благовщенского собора датировали на основании летописной записи о „подписи“ церкви в 1508 г. (*ПСРЛ,* т. VIII, С.-Петербург 1859, 249). В „Жалобнице“ Сильвестра нет сведений о поновлении росписей придворной церкви. Однако после проведенных в 1980-е годы реставрационных работ стало ясно, что сохранившаяся живопись представляет собой типичный памятник монументальной живописи середины, а не начала XVI в.

[23] *Московские соборы на еретиков XVI века,* 20.

[24] Об иконах нижнего ряда см.: О. И. Подобедова, *Московская школа живописи при Иване IV,* Москва 1972. Пророческий ряд был в иконостасе Благовещенского собора еще в 1508 г. (ПСРЛ, т. XIII, 9). Сохранившиеся же иконы пророков являются показательным образцом живописи середины XVI в. Полуфигуры праотцев первоначально были написаны на одной длинной горизонтально положенной доске-тябле, завешавшей иконостас; впоследствие тябло распилили на отдельные иконки и вставили их в новые фигурные доски в форме кокошников, в которых они и дошли до наших дней.

[25] Об истории иконы Богоматерь Пименовская сообщается в „Степенной книге царского родословия“ второй половины XVI в. (*ПСРЛ,* т. XXI, вторая половина, Петербург 1913, 421). Об иконе Богоматерь Донская см.: Л. А. Щенникова, *История иконы Богоматерь Донская по данным письменных источников XV—XVII веков,* Советское искусствознание ’82, вып. 2 (17), Москва 1984, 321—338. Обе иконы хранятся сейчас в Гос. Третьяковской галерее.

Рис. 6. Сретение — из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле





Рис. 7. Сретение, фрагмент

исполнены в 1405 г. Феофаном Греком[26], Прохором с Городца и Андреем Рублевым.

Однако нельзя исключить предположения (хотя и маловероятного), что приписываемые Рублеву иконы праздничного ряда могли быть исполнены им для какого-то неизвестного нам храма, а после пожара 1547 г. перенесены в Благовещенский собор (возможно, взамен сгоревшего „деисуса Андреева письма Рублева").

Для обоснования этого предположения следует сравнить Благовещенские праздники с наиболее достоверными произведениями Андрея Рублева, то есть с теми, в которых личное участие Рублева не вызывает сомнения. Такими произведениями являются фрески 1408 г. из центрального нефа Успенского собора во Владимире и икона Троица из Гос. Третьяковской галереи. Два других памятника — иконы Звенигородского чина (Гос. Третьяковская галерея) и миниатюры Евангелия Хитрово (Гос. Библиотека имени В. И. Ленина), — хотя и не имеют исторически подтвержденных оснований для отнесения их к творчеству Рублева, по глубине духовного содержания, художественно-эстетическому совершенству, по особенностям стиля и манере исполнения близки к фрескам 1408 г. и Троице. Большинство исследователей считают их бесспорно рублевскими.

На основании косвенных исторических свидетельств с искусством Андрея Рублева и художников из его окружения связывают также иконостасы из Успенского собора во Владимире (около 1408 г.) и из Троице-Сергиевой лавры (1425—1427). В. Н. Лазарев впервые указал на использование одних и тех же иконографических прорисей в иконах из Благовещенского и Троицкого соборов, что, по его мнению, подтверждало принадлежность этих произведений к творчеству Рублева и мастеров его круга[27]. Действительно, из четырнадцати одноименных сюжетов Благовещенских и Троицких праздников десять, хотя и имеют некоторые отличия, в целом, видимо, восходят к одним и тем же иконографическим прорисям-образцам. Однако праздничный ряд Троицкого иконостаса состоит не из четырнадцати икон, как в Благовещенском соборе, а из девятнадцати. Если же мы сравним одноименные сцены этих двух комплексов с праздниками из Успенского собора во Владимире, то увидим, что три из пяти сохранившихся икон — Благовещение, Сретение, Сошествие во ад — очень близки к Троицким праздникам, в то время как иконы из Благовещенского собора принадлежат совсем к другим иконографическим вариантам. Четвертая икона — Крещение — имеет такие особенности, которых нет ни в Благовещенском, ни в Троицком праздниках. И только иконографическая схема пятой иконы — Вознесения — с небольшими изменениями повторяется во всех трех комплексах.

Таким образом, иконографический состав трех известных праздничных рядов имеет не только общие черты, но и большие различия. При этом оказывается (если судить по сохранившимся иконам), что праздничные ряды из Успенского и Троицкого соборов были, видимо, ближе друг к

[26] В отношении авторства основных икон деисусного чина возникают те же проблемы, что и в отношении авторства праздников. По своим стилистическим признакам и художественному качеству они бесспорно могут быть отнесены к кисти выдающегося греческого художника, равного Феофану Греку. Однако для подтверждения их принадлежности к творчеству Феофана требуется новое углубленное исследование.

[27] В. Н. Лазарев, *О методе работы в рублевской мастерской*, В. Н. Лазарев, *Византийское и древнерусское искусство*, Москва 1980, 250—251.



Рис. 8. Крещение — из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле



Рис. 9. Крещение, фрагмент, лик Христа

другу, чем к комплексу праздников из Благовещенского собора. Подобное соотношение иконографических схем, вероятно, можно рассматривать не только как доказательство „школьной преемственности" мастеров, исполнивших эти иконостасы, но и как свидетельство того, что в московском искусстве начала — первой половины XV в. существовало много разных иконографических образцов, которыми пользовались мастера того времени[28].

Вместе с тем, несмотря на указанные иконографические различия, все три праздничные чина роднит одна общая черта: в композиционных схемах многих икон, но более всего именно в тех Благовещенских праздниках, которые приписывают Рублеву, нашли отражение духовные и этические идеалы, сформировавшиеся в окружении Сергия Радонежского и его последователей и гениально воплотившиеся в творчестве Андрея Рублева. Поэтому по своему главному идейному содержанию, по выраженному в них осмыслению образов и представленных событий, Благовещенские праздники похожи на произведения Рублева и его единомышленников.

Ощущение причастности кремлевских икон к творчеству Андрея Рублева создается не только совершенными иконографически-композиционными схемами, но также благодаря их сияющему колориту, обилию золотистой охры, что свойственно всем иконам левой половины праздничного ряда (в отличие от правой), но особенно Крещению и Преображению. Кроме того, Благовещенские праздники похожи на произведения Рублева композиционными пропорциями, соотношением фигур и свободных участков фона, их

[28] Анализ иконографии Благовещенских праздников позволяет выявить ряд существенных черт, характеризующих процесс сложения новых иконографически-композиционных схем в искусстве Москвы рублевского времени. Созданные тогда иконографические образцы повторялись в искусстве не только Москвы, но также Новгорода и других художественных центров на протяжении XV—XVI вв., причем наибольшее распространение получили схемы Троицких (и, видимо, Успенских), а не Благовещенских праздников. — См.: Л. А. Щенникова, *Иконографические особенности праздников из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля*, Художественное наследие, хранение, исследование, реставрация [ВНИИР], вып. 13 (в печати).

Рис. 10. Преображение — из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле





Рис. 11. Преображение, фрагмент, лик Петра



Рис. 13. Воскрешение Лазаря, фрагмент, лик Марии

гармоническим равновесием. Очертания и пропорции отдельных фигур и некоторые типы ликов напоминают изображения из стенописей Успенского собора 1408 г.

Эти качества кремлевских икон и позволили И. Э. Грабарю, В. Н. Лазареву, М. В. Алпатову



Рис. 12. Воскрешение Лазаря — из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле

и другим историкам искусства[29] так определенно связать левую половину Благовещенских праздников с летописным упоминанием 1405 г. о работе в придворной церкви Андрея Рублева. Их наблюдения очень верно характеризуют черты, общие произведениям рублевской эпохи, показывают принадлежность Благовещенских праздников к тому кругу памятников, в которых долго — на протяжении всего XV в. — сохранялось рублевское настроение образов и рублевские признаки стиля.

Однако, относя Благовещенские праздники к этому кругу, можно ли утверждать, что они были созданы собственноручно Андреем Рублевым, автором Троицы и фресок Успенского собора во Владимире? Л. В. Бетин впервые обратил внимание на то, что в кремлевских иконах есть такие особенности, которые не встречаются не только в произведениях Рублева, но и в произведениях близких к нему художников. Он отметил также ряд признаков, свидетельствующих, по его мнению, о коллективной работе нескольких мастеров[30].

Проведенный нами сравнительный анализ компонентов художественной структуры Благовещенских праздников и произведений Рублева подтвердил некоторые наблюдения Л. В. Бетина и привел нас к выводу о том, что по индивидуальному выражению общих признаков стиля, по особенностям манеры исполнения и художественного почерка кремлевские иконы значительно отли-

---

[29] См. также статью: Е. Я. Осташенко, *Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи, как отражение развития стиля в конце XIV — первой трети XV в.*, Древнерусское искусство (XIV—XV вв.) Москва 1984, 59—76.

[30] В статье *О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля* Л. В. Бетин писал: „Что касается праздничных икон, то они в той своей части, которая обычно принадлежала кисти Рублева, при ближайшем рассмотрении производят впечатление коллективной работы. В пределах одной и той же иконы встречаются значительные отклонения в трактовке ликов и одежд, которые трудно объяснить задачами создания художественного образа. Можно только сказать, что эти иконы как-то соприкасаются с именем Рублева, но едва ли можно всерьез утверждать, что он был их автором“ (Реставрация и исследования памятников культуры, вып. I, Москва 1975, 42). Во второй статье Л. В. Бетина (*Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в.*, Реставрация и исследования памятников культуры, вып. 2, Москва 1982, 31—44) также имеются верные наблюдения над иконами праздников, однако его идея об исполнении всех праздничных икон Благовещенского собора в 1399 г. артелью русских мастеров по прорисям, будто бы сделанным Феофаном Греком, представляется бездоказательной.



Рис. 14. Воскрешение Лазара, фрагмент

чаются от тех памятников, которые являются бесспорно рублевскими[31].

Фрески Успенского собора во Владимире, Троица, иконы Звенигородского чина и миниатюры Евангелия Хитрово, несмотря на то, что исполнены в разные годы и в различных техниках, имеют ярко выраженное сходство стилистических черт и индивидуальных приемов. Им присущи крупность, монументальность форм, выражающих значительность, духовное величие персонажей, обобщенность цельных, упругих, круглящихся линий, обрисовывающих классически правильные формы, передающих живую естественность поз и жестов, пластическую гибкость фигур и ликов.

В Благовещенских же праздниках, при всех их вышеотмеченных рублевских качествах, видна иная, не свойственная названным произведениям совокупность стилистических черт, приемов и признаков. Эти иконы, вероятно, были исполнены мастером (или, скорее всего, несколькими мастерами), хорошо знавшим искусство Рублева и, возможно, пользовавшимся созданными Рублевым иконографическими образцами, но работавшим самостоятельно и имевшим собственную художественную манеру[32]. Главные признаки, отличающие Благовещенские праздники от сохранившихся произведений Рублева, — это хрупкость, утонченность образов, некоторая отстраненность, замкнутость их внутреннего мира; тенденция к условной схематизации, стилизации контуров, ломаные спрямленные линии, не круглящиеся и плавно перетекающие, как у Рублева, но сопрягающиеся под углами, создающие острые, „колючие" силуэты; неглубокий рельеф мелких, как бы разложенных на плоскости складок; чрезвычайно подробный подготовительный рисунок, просвечивающий сквозь жидкие, прозрачные краски; упрощенная „скорописная" манера письма. Принцип построения условного изобразительного пространства — уплощенного, со сближенными планами — отличают благовещенские праздники не только от произведений Рублева, но также и от других памятников первой трети XV в., в том числе и от икон из Успенского собора во Владимире и из Троице-Сергиевой лавры. Красочная гамма Благовещенских праздников при всей своей светлости, звучности и насыщенности светом также отличается от рублевской палитры. Их колорит теплый, яркий, контрастный; основные цвета, кроме золотистой охры и сияющей киновари, покрывающей большие плоскости, — разных оттенков зеленые, изумрудно-синие, коричневые. В большинстве же московских произведений конца XIV — начала XV в. преобладают холодные синеголубые цвета, сочетающиеся с нежно-зелеными и лилово-сиреневыми, дополненные небольшими пятнами алой киновари. Еще более значительна роль синего цвета в творчестве Андрея Рублева: „небесный голубец", встречающийся во всех сохранившихся произведениях Андрея Рублева, играет здесь художественно-эстетическую и символическую роль.

Конечно, сопоставление относительно небольших многофигурных праздников, предназначенных для иконостаса, с композициями стенописей, миниатюрами и монументальными иконами не может дать ответы на все вопросы, многое остается неясным. Кроме того, датировка и атрибуция икон Благовещенского собора, попытка определить их место в московской живописи XV в. связаны с большими трудностями по причине малочисленности и недостаточной изученности сохранившихся памятников. В отличие от Успенских и Троицких икон праздники Благовещенского собора, как теперь выяснилось, не имеют даже косвенных исторических свидетельств о времени их создания. К тому же они представляют собой чрезвычайно своеобразный вариант стиля XV в.; сколько нибудь близких аналогий этим иконам найти не удалось.

Стилистический анализ икон из Успенского собора во Владимире подтверждает их датировку началом XV в.: в широких, цельных контурах, в пластической моделировке фигур и ликов, в крупных, обобщенных формах архитектурных

[31] См.: Л. А. Щенникова, *К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле,* Советское искусствознание, вып. 21, Москва 1986, 64—97.

[32] Тема данной статьи и ограниченный объем не позволяют остановиться на характеристике икон из правой половины праздничного ряда, приписываемых ранее Прохору с Городца. Отметим лишь, что здесь также преобладают признаки искусства зрелого XV в. Принципы композиционного построения, некоторые типы ликов имеют много общего с иконами левой половины чина. Вместе с тем, в этих иконах можно видеть своеобразные „цитаты" из живописи второй половины XIV в. Однако все заимствования, повторения форм и приемов предшествующего времени приобретают здесь новое качество: становятся утрированными, подчеркнуто стилизованными, иногда грубоватыми, нарочито „эскизными", скорописными.



Рис 15. Вход в Иерусалим — из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле

кулис, в спокойных, задумчивых ликах можно уловить отголоски стиля фресок 1408 г. Благовещенские праздники как будто ближе к иконам Троицкого собора: и в тех и в других есть тенденция к условности, схематизации рисунка, хотя характер стилизации в них различен. В иконах этих двух комплексов уже много особенностей, которые станут типичными для искусства зрелого XV в., они представляют собой связующие звенья между началом века и его концом, эпохой Рублева и временем Дионисия.

Еще одна особенность Благовещенских праздников: сочетание разнотипных образов и отличающихся по качеству деталей, на что обратили внимание М. В. Алпатов и Л. В. Бетин[33]. В Благовещенских праздниках есть образы, которые можно отнести к лучшим созданиям древнерусской живописи (например, лики Христа из Крещения и Воскрешения Лазаря, Симеона из Сретения, Петра из Преображения). При всем том здесь встречаются слабые места: огрубленные лики (волхвы, пастухи, служанки и слуги из Воскрешения Лазаря и Рождества), робко и неумело нарисованные детали. Может быть, это явилось следствием коллективной работы над иконами, результатом использования разных образцов, имевшихся в распоряжении мастера (или мастерской). К сожалению, на данном этапе изучения московской живописи XV в. ответить на эти вопросы не представляется возможным. Сейчас можно лишь сделать самые общие выводы.

Андрей Рублев был крупнейшим, но не единственным значительным художником той эпохи. Нужно принять во внимание, что дошедшие до нас произведения — это лишь разрозненные звенья того сложного и многообразного художественного целого, в образовании которого вместе с Рублевым принимали участие многие не известные нам по имени живописцы. О богатстве и разнообразии художественной жизни Москвы рублевского времени свидетельствуют, например, первоклассные, но совершенно разные по своим стилистическим особенностям миниатюры таких рукописей конца XIV — первой половины XV в., как Евангелия из Успенского собора Московского Кремля (так называемое Морозовское Евангелие из фондов Музеев Московского Кремля и маленькое бумажное Евангелие из Гос. Исторического музея, Усп.-4 бум.), из Троице-Сергиевой лавры (Гос. Библиотека имени В. И. Ленина, М. 8655), из Спасо-Андроникова монастыря (Гос. Исторический музей, Епарх. 436), Кирилло-Белозерский Апостол (Гос. Русский музей, ДР. гр. 20) и другие[34]. Однако среди всех лицевых рукописей этого времени только Евангелие Хитрово может быть отнесено к творчеству Андрея Рублева.

Исполнители Благовещенских праздников были, возможно, младшими современниками этих замечательных художников и вместе с ними внесли свой вклад в историю московской живописи XV в.



Рис. Вход в Иерусалим, фрагмент

---

[33] М. В. Алпатов, *Андрей Рублев,* Москва 1972, 154; Л. В. Бетин, *Указ. соч.*

[34] См.: Г. И. Вздорнов, *Искусство книги в Древней Руси (Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков),* Москва 1980.

Иконостас Благовештењске саборне цркве у московском Кремљу и стваралаштво Андреја Рубљова

Људмила Шченикова

Иконе празничног и деизисног појаса на иконостасу Благовештењске саборне цркве у московском Кремљу спадају међу најпознатије споменике касне епохе Палеолога. Биле су откривене 1918—1919. године испод позније сликаних слојева. И. Е. Грабар их је датовао у 1405. годину. Главне иконе деизисног чина довео је у везу са стваралаштвом Теофана Грка. Иконе десне половине празничног појаса приписао је Прохору из Городца, а иконе леве половине празника прибројао је остварењима Андреја Рубљова. Ово датовање и атрибуција били су засновани на летописној белешци из 1405. године, у којој је речено да су те године Теофан Грк, Прохор из Городца и Андреј Рубљов „потписали", што ће рећи украсили зидним живописом цркву Благовештења у московском Кремљу. И. Е. Грабар је претпоставио да су тада кaсликане и иконе на иконостасу које су се очувале до наших дана. Ову атрибуцију је, уз незнатна побољшања, прихватио и В. Н. Лазарев, а за њим и други историчари уметности.

Последњих година, захваљујући архитектонско-археолошким истраживањима Благовештењске саборне цркве, као и помној анализи писаних извора и проучавању сачуваних дела, дошло се до читавог низа нових података. Као прво, показало се да је црква коју су осликала три мајстора 1405. године била у потпуности преграђена 1416. године. Здање из 1416. године потом је било замењено садашњом саборном црквом 1485—1489. године. Указано је и на очигледну несаобразност сразмера монументалног деизисног чина који се сада налази у Благовештењском сабору и ентеријера малене једнобродне цркве без стубова која је била осликана 1405. године (сачуван је њен доњи построј). Постало је јасно да деизисни чин који је допро до нас напросто не би могао бити смештен у ту цркву. Као треће, упоређивање летописних забелешки о украшавању старих руских цркава показало је да летописна вест из 1405. године говори једино о изради зидног живописа и стога је хипотетична претпоставка И. Е. Грабара да су тројица мајстора те године извела и иконе за иконостас. Као четврто, јасно је био уочљив несклад стилских одлика као и особености у погледу материјала и технике које карактеришу иконе деизисног чина и оних на иконама празничног низа. Осим тога, показало се да односи пропорција икона деизисног и празничног низа немају аналогија на сачуваним руским иконостасима. Све то сведочи о првобитној припадности ова два сачувана низа икона двама различитим иконостасима, а не једном иконостасу, како се раније рачунало. На крају, испитивање писаних извора је показало да је сва унутрашња опрема Благовештењске саборне цркве (иконе, књиге, утвари, зидни живопис, као и мошти светих) настрадала у страшном пожару 1547. године. Сагласно документима из средине XVI века, одмах после пожара у Благовештењској цркви биле су постављене иконе донете из многих руских градова. У исто време у Кремљ су били позвани живописци ради сликања нових икона и израде зидних слика. Када су нова уметничка дела била завршена, цар је наредио да се неке од донетих икона врате на своја пређашња места, док су друге остале у Благовештењском храму. На тај начин овде су се нашле сабране и старе иконе донете из разних градова Русије и дела која су настала посебице за Благовештењску саборну цркву. Тако су од древних, донетих икона сачувана два појаса на иконостасу: Деизис и Празници.

Тврдња И. Е. Грабара да су у Благовештењској цркви сачуване иконе које је израдио Андреј Рубљев заснивала се на томе што се у једној од летописних приповести о пожару из 1547. године помиње „Деисис писма Андреја Рубљова" који је пострадао од пожара а налазио се, по мишљењу И. Е. Грабара, у Благовештењској катедрали. И. Е. Грабар је претпостављао да тај „Рубљовски деизис" (мишљења је да су летописи Деизисом називали цео иконостас) тада није изгорео него да је само незнатно нагорео и да је био спасен. Но, на иконама Празника и Деизиса које су сачуване у Благовештењској саборној цркви нема никаквих трагова пожара. Анализа писаних извора који обавештавају о пожару из 1547. године убедљиво показује да су све иконе Благовештењске саборне цркве страдале у пожару.

Какав је однос икона празничног низа које су сачуване у Благовештењском храму према стваралаштву Андреја Рубљова? Да их он није извео за неки непознати нам храм па да су после пожара 1547. године биле пренете у Благовештењску саборну цркву наместо „Деизиса Рубљова"? Таква претпоставка изгледа веома логична и блиска истини. Да би претпоставка била поткрепљена, упоредили смо иконе из Благовештањске саборне цркве, на једној, и дела Андреја Рубљова: фреске Успењске катедрале у Владимиру из 1408. године, икону Св. Тројице и иконе такозваног Звенигородског чина. Упоређивање уметничке структуре и идејног садржаја свих ових дела показало је разлику не само у општим цртама него и велике разлике између празника Благовештањске саборне цркве, на једној, и дела Рубљова, на другој страни. Без обзира на сличност с делима Андреја Рубљова, Благовештењски Празници имају особене одлике које се не срећу не само на познатим нам иконама, фрескама и минијатурама које су с мање или више сигурности приписане кичици Андреја Рубљова него ни у делима мајстора њему блиских. Основне међу тим разлучујућим особинама јесу: тежња ка шематизацији контура, заравнавање, линије које се ломе под угловима (код Рубљова линије теку гипко, заобљују се и ритмичне су), претерано подробан основни цртеж, угласте, „убадајуће" силуете фигура, рељеф и моделација без дубине, уситњени набори хаљина, технички упрошћен (брзопотезни) манир сликања ликова и хаљина.

Иконе празничног појаса вероватно су израђене у некој од већих московских радионица где је било много различитих предложака, укључујући, можда, и оне које је извео Андреј Рубљов. Тим обрасцима су се користили уметници током целог XV века. На сачуваним иконама празничног низа из Благовештењске саборне цркве у московском Кремљу радило је неколико мајстора који су, по свој прилици, познавали дело Андреја Рубљова. Но, они му не подражавају, већ се одликују сопственим уметничким рукописом. Мајстори благовештењских Празника били су млађи савременици Андреја Рубљова и заједно с њим дали су свој допринос историји московског живописа XV века.

5. oktobra 1988.

(с руског: ИИУ, Ј. М.)

Сведочанства

Декорация фресок ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге

Б. Г. Васильев (Старая Ладога)

UDK 75.052.033.2(47)"11" : 75.052.048"11"

В ходе работы с фрагментами фресок ц. Климента 1153 г., собранными при архитектурно-археологическом исследовании руин памятника в 1979-80 гг., проведена классификация фресок по основным группам, составленным по типологическим признакам живописи. Это группы с образцами личного и доличного письма. В доличном выделены нимбы, сопроводительные надписи, одежды. Отдельно отобраны фрагменты с граффити. Основную группу коллекции составляют фоновые фрески, также разобранные по колеру. По рисунку сгруппированы орнаменты.

Такой принцип классификации обусловлен хаотическим расположением обломков фресок в раскопе: они сюда попали при закрытии раскопа в 1913 г.[1] Описание уцелевших к тому времени фресок на стенах и собранных единичных образцов из коллекции Н. И. Репникова не дают сколько-нибудь ясного представления о содержании стенописи[2]. Единственным источником наших знаний о составе росписи на стенах ц. Климента оказались фотографии, исполненные в то время[3]. По фотографиям определен мотив завес[4].

Разбор строительного мусора показал, что поновлений храма или фресок с введением нового раствора в годы существования сооружения не было: вся живопись ц. Климента относится к одному периоду. Этот факт облегчил задачу по разбору большой коллекции фрагментов фресок, хранящихся в Староладожском музее-заповеднике.

Опыт работы с фрагментами фресок, не имеющими адреса в интерьере, показал, что наиболее убедительно восстанавливаются живописные участки с орнаментальными композициями. Как результат — проявляются основные принципы декорации храма, которая в свою очередь помогает определить особенности стиля живописи памятника.

Опубликованный Н. И. Репниковым орнамент представляет собой самый ранний известный в монументальной живописи мотив завес скинии Ковчега Завета. В интерьере он зафиксирован на восточной стене южной части нартекса. Учитывая, что помимо завес в украшении цокольной части храма художники широко применили мотивы имитации мраморных панелей, можно предполагать об ограниченном использовании мотива завес, только лишь вошедшего в храмовую декорацию.

[1] Н. И. Репников, *Старая Ладога*, Ленинград 1948.
[2] Н. И. Репников, *Указ. соч.*, 55, 62, 86, 90.
[3] Н. И. Репников, *Указ. соч.*, рис. 39; Фотоархив ЛОИА АН СССР, 0-523, фото 14—17, 24, 25.
[4] Б. Г. Васильев, *Фрески ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге*, Советская археология (1988, 1) 192.

При включении завес в декор стенописи расширяется их изначальная функция: с этого момента они выступают символом освящения всего содержания храма — его стен, фресок, службы, верующих. К „символическому видению рая"[5], обозначенному растительным орнаментом системы росписи, в середине XII в. в ц. Климента прибавляется священная ткань скинии. С момента включения в роспись завес количество элементов декорации, не задействованных в систему христианской символики, сократилось.

Поступь мотива завес в декоративной системе фресок оказалась динамичной. Это церкви на Протоке и Василия на Смядыни рубежа XII—XIII вв. в Смоленске[6]; храмы Успения и Донаторов рубежа XIII—XIV вв. в Крыму[7] и до прочного утверждения завес в стенописах XIV в.[8].

Ближе по времени к ц. Климента находятся предалтарные завесы ц. Спаса-Преображения в Сан-Эболи XII в.[9] Мотив завес применили мастера фресок ц. Петра в Акулейе на рубеже XII—XIII вв.[10].

О конкретной функции завес в системе росписи храма следует говорить осторожно: в перечисленных памятниках завесы встречаются как без украшений, так и с украшением полотнищ стилизованными мотивами процветших крестов, различными орнаментальными растительными мотивами, сюжетными сценами, например, сценами охоты в Акулейе. В рукописях драпировки используются в окнах и дверных проемах, в украшении ложа, стола кивория. Однако как самостоятельный орнамент мотив завес в рукописях не встречается.

На фресках завесы призваны были потеснить роспись панелей под мрамор. В. ц. Климента „мраморировка" занимала вероятно всю основную часть интерьера, кроме нартекса.

Вопрос о появлении и эволюции „мраморов" в памятниках Древней Руси специально не рассматривался. В публикациях мозаик и фресок „мраморы" встречаются крайне редко, поэтому

[5] М. А. Орлова, *О роли орнамента в древнерусской храмовой декорации*, Тбилиси 1977, 1.
[6] Н. Н. Воронин, *Смоленская живопись XII—XIII веков*, Москва 1977, илл. 3, 7—9, 14, 15, 17, 70—72.
[7] О. Н. Домбровский, *Фрески средневекового Крыма*, Киев 1966, 24, 27, рис. 5.
[8] Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976, 102, илл. 174, 175.
[9] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, т. 2, Москва 1986, илл. 290.
[10] В. Н. Лазарев, *Указ. соч.*, илл. 78.

полную картину развития этого мотива декорации составить трудно.

В украшении ц. Успения (Десятинной) в Киеве использовались подлинные мраморные панели[11]. На рубеже XI—XII вв. имитация волнистой фактуры камня применяется мастерами росписи церкви Сант-Анджело ин Формис[12], в мозаиках Дафни[13] и Михайловского собора в Киеве[14]. Расцвет „мраморов" на Руси относится к XII в. и с достаточной полнотой прослеживается на фресках Новгорода, Старой Ладоги и Смоленска.

Известные вариации „мраморов": волнистая линия, комбинированный мотив прямой и волнистой линий, прямая линия, имитация камня прожилками линий с пятнами цвета и набрызг.

Наиболее последовательно в стенописях Древней Руси наблюдается эволюция мотива волнистой линии.

Среди фрагментов фресок ц. Климента в Старой Ладоге выделены два варианта „мраморов" с применением волнистой линии[15]. Количественный и качественный состав коллекции фресок позволил реконструировать оба варианта мотива.

Один из них представляет как бы две соединенные плиты с диагонально расположенными параллельными волнистыми широкими полосами красного и зеленого цвета. Центр симметричной композиции образуют острые вершины полос (Рис. 1*).

Наиболее характерными чертами этого и других мотивов росписи „под мрамор" в ц. Климента являются: организованная художниками симметрия мотива и отсутствие направляющей графьи по ритму рисунка и по центру „мраморной" плиты.

Центричный, а точнее уже чисто орнаментальный характер приобрел другой мотив „мраморировки" волнистой линией. Второй вариант мотива располагался на прямоугольной плите, близкой по форме к квадрату, составленной как бы уже из восьми „близких" по рисунку каменных плит. Здесь с темно-красными тонкими волнистыми линиями чередуются волнистые и прямые светло-серые полосы (рис. 2). По сути перед нами новый среди „мраморов" комбинированный мотив имитации фактуры камня с использованием художниками пока еще едва видимой направляющей прямой линии.

Центричным геометрическим фигурам „мраморных паналей" предшествуют „мраморы", расписанные только диагональными волнистыми полосами, как в мозаике Михайловского собора или в росписи Кирилловской церкви в Киеве. Превращение „мрамора" в орнаментальный узор происходит на протяжении до сер. XII в. в ц. Климента и далее, все более абстрагируясь от свободной живописной имитации фактуры камня. В ц. Климента, — а до нее в мозаике Неа Мони на Хиосе сер. XI в.[16], затем в Мартирьевской паперти 1144 г. Софии Новгородской[17], — идет формирование орнаментальной схемы росписи „под мрамор". В ц. Климента к волнистой полосе прибавляется прямая полоса.

Комбинированный мотив, сочетающий волнистые и прямые полосы — монохромные и разноцветные, — господствует в „мраморах" Новгорода и Старой Ладоги второй половины XII в.

В Староладожской Георгиевской церкви XII в., например, комбинированный мотив „мрамора" обретает роль ведущего мотива в декорации цоколя интерьера, достигая на северной и южной стенах трансепта высоты более двух метров. Мотив волнистой полосы художники применили здесь только в росписи основания алтарной части

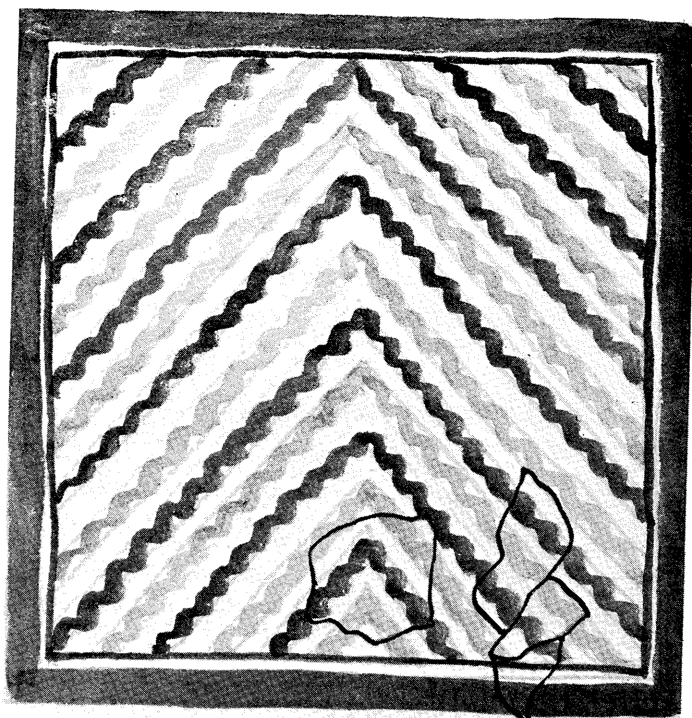


Рис. 1. Имитация мрамора волнистой линией. Фреска ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Реконструкция.

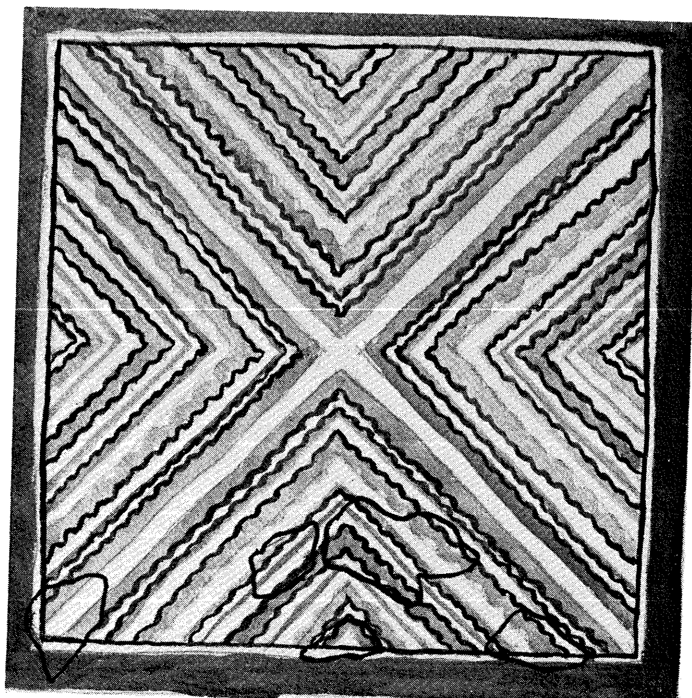


Рис. 2. Имитация мрамора комбинированным мотивом. Фреска ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Реконструкция.

---

* Жирной линией на копиях-реконструкциях мотивов выделены узловые участки мотива, имеющиеся в коллекции музея.

[11] Д. В. Айналов, *Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви в Киеве,* Труды XII археологического съезда, Москва 1905, т. III.

[12] O. Demus, *Romanesque Mural Painting,* London 1970, 22.

[13] В. Н. Лазарев, *Указ. соч.,* илл. 282.

[14] В. Н. Лазарев, *Указ. соч.,* илл. 285, 286.

[15] Б. Г. Васильев, *Указ. соч.,* 192, 193, рис. 2, 3.

[16] В. Н. Лазарев, *Фрески Софии Киевской,* Византийское и Древнерусское искусство, Москва 1978, илл. на с. 90.

[17] Г. М. Штендер, *Деисус Мартирьевской паперти в Новгороде,* Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв., Москва 1980, 92.

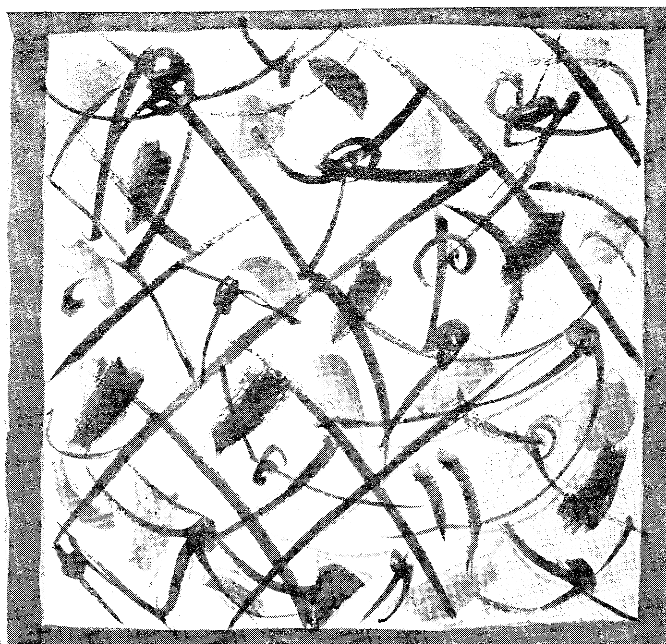


Рис. 3. Имитация мрамора прожилками с пятнами цвета. Фреска ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Реконструкция.

храма. На фресках ц. Успения XII в. в Старой Ладоге, воздвигнутой по мнению П. А. Раппопорта вслед за ц. Климента[18], в комбинированном мотиве „мрамора" ведущее место занимает прямая полоса: широкая и тонкая, лишь изредка дополненная волнистой линией. Здесь открывается путь мотиву имитации фактуры мрамора прямой линией. Мастера фресок Нередицы по своему завершают развитие „мраморов" в стенописях церквей Новгородской земли созданием панелей, украшенных ромбами из прямых полос[19].

Тонкая волнистая полоса, как в комбинированном мотиве ц. Климента, — так называемый „струйчатый" орнамент — в дальнейшем локализуется на фресках и миниатюрах Смоленска[20].

Вне Руси эволюция „мраморов" не получает такого динамичного движения в сторону усиления их орнаментальности. В Бачковской костнице XII в. в Евхаристии массы живописных цветных полос в своем свободном ритме создают перспективу „мраморного" позема, как видит диагональное построение волнистого мотива Э. Бакалова[21]. Прочно удерживается живописная трактовка фактуры мрамора в росписях Грузии XIV в.[22].

Как и мотив завес, имитация мраморов в качестве самостоятельного декоративного мотива применялась только в монументальной живописи.

Прочно связан с миниатюрой мотив имитации фактуры мрамора прожилками с хаотически разбросанными на панели пятнами цвета. В миниатюрах подобным рисунком украшались колонки и шатры кивория, триумфальные арки, столы, саркофаги и т.п.

В коллекции фресок ц. Климента этот мотив реконструируется по достаточно большому количеству фрагментов.

По слою затирки стен, как и в предыдущих вариациях „мраморировки", наброшена сетка тонких красных линий, соединенных между собой узлами. По всей плоскости в свободном ритме разбросаны пятна красного и желтого цвета по форме мазка широкой кисти (рис. 3). При применении этого мотива на колонках художники нередко придают ему вид гирлянды в четком чередовании как бы свисающих сверху вниз ветвей вокруг колонны[23]. В подобной импровизации мотив использован при украшении многочисленных колонок на фресках ц. Георгия XII в. в Старой Ладоге[24].

Помимо колонок, в ц. Климента мотивом прожилок мрамора украшались цокольные панели, о чем свидетельствуют склеенные фрагменты большого размера СЛМ-43214, 43215. В подобной же роли, но на значительной высоте вокруг сохранившейся древней деревянной связи, скрепляющей северо-восточный столб и выступ межалтарной перемычки, — применили мотив художники ц. Успения в Старой Ладоге.

Имитация фактуры мрамора с прожилками и пятнами цвета обретает в ц. Климента самостоятельный декоративный мотив. В такой роли панели с прожилками в монументальной живописи до ц. Климента неизвестны. В Мироже подобный мотив применен в рисунке фактуры Гроба Господня сцены „Жены Мироносицы у Гроба Господня"[25]. Ту же функцию выполняет мотив в рисунке стола сцены „Пир Ирода" ц. Благовещения в Аркажах[26], в Кирилловской церкви в Киеве[27]. В украшении панелей мотив применен вслед за ц. Климента в расписях Смоленска[28].

В группу декорации цоколя интерьера ц. Климента вряд ли входили орнаменты, кроме вышеперечисленных. Возможно, наподобие Софии Киевской, других ансамблей, — местами до самого основания стен спускался „побег лозы" или мотив ступенчатых „горок". По примеру ранней древнерусской стенописи известно также начало изобразительных регистров от самого основания стен, как в церквях Успения и Николая Чудотворца XII — нач. XIII вв. в Старой Ладоге. Рисунка „горок" среди фрагментов ц. Климента не встречено, зато растительный орнамент был популярным в этом живописном ансамбле.

Крупные побеги растительного орнамента, судя по фрагментам коллекции, исполнены преимущественно красным цветом по слою затирки стен. Их можно разделить на две группы. Первую представляют фрагменты СЛМ-42901. 42902. Это завитки орнамента, исполненные в живописной традиции. Второй тип побега оконтурен по краям тонкой темно-красной линией: СЛМ-42782-83, 42440-54, — и своей жесткостью рисунка близок ременным плетениям, безраздельно господствующим, например, в интерьере ц. Георгия XII в. в Старой Ладоге. По известным памятникам ближе всех предстоит к белому ременному плетению как раз второй тип крупного растительного орнамента ц. Климента. Интенсивность цвета линий отгранки стеблей здесь определенно служит регулированию ритмики и определяет новый характер этого орнамента ц. Климента.

---

18 П. А. Раппопорт, *Археологическое исследование памятников Новгородского зодчества,* Новгородский исторический сборник, I (II), Ленинград 1982, 201.

19 *Фотографические снимки с фресок Спасо-Нередицкой церкви близ Новгорода,* исполненные Н. Ф. Чистяковым, 1903, илл. 156, 157.

20 Н. Н. Воронин, *Смоленские миниатюры XIII в.,* Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа, Москва 1973, 235, 239.

21 Э. Бакалова, *Фрески церкви гробницы Бачковского монастыря и византийская живопись XII в.,* Византия, Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа, 219, илл. на с. 220.

22 В. Н. Лазарев, *История византийской живописи,* т. II, илл. 536.

23 Б. Г. Васильев, *Указ соч.,* 195, рис. 7.

24 В. Н. Лазарев, *Фрески Старой Ладоги,* Москва 1960, илл. 48, 49, 56.

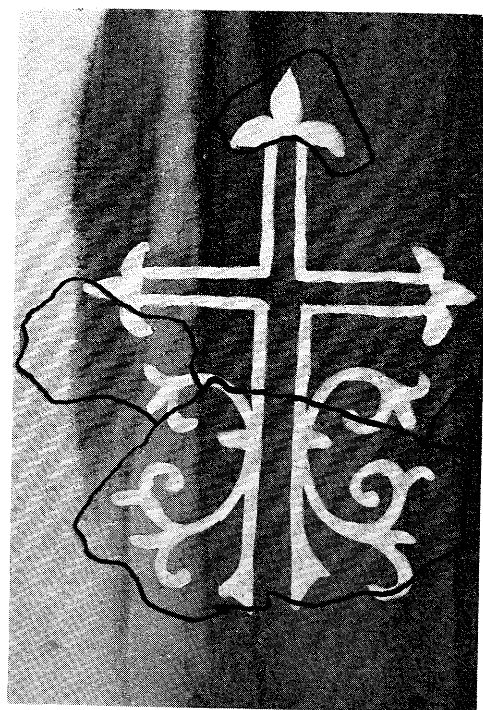
25 Н. Б. Салько, *Живопись Древней Руси XI — нач. XIII вв.,* Ленинград 1982, илл. 200.

26 Н. Б. Салько, *Указ. соч.,* илл. 117.

27 Н. Б. Салько, *Указ соч.,* илл. 87.

28 Н. Н. Воронин, *Смоленская живопись XII—XIII веков,* Москва 1977, илл. 67-г, 68-г.

Рис. 4. „Процветший" крест. Фреска ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Реконструкция.



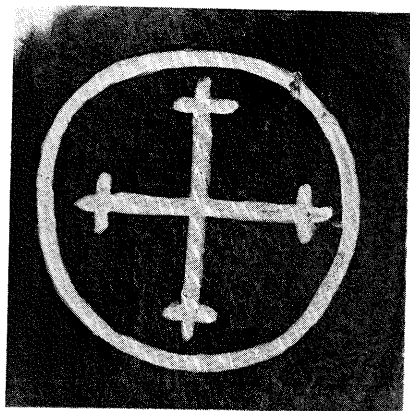


Рис. 5. Иконоборческий крест. Фреска ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге.

На два типа можно разделить мелкий по масштабу „побег лозы". Белые побеги тонких стеблей украшали обращенные в интерьер плоскости арок оконных проемов[29] и архитектурные кулисы сюжетов, как это встречается в Мироже, ц. Георгия XII в. в Старой Ладоге и в других памятниках.

Если все мелкие побеги белого цвета располагались преимущественно в замкнутых узких фризах, то иной характер использования в росписи ц. Климента получил побег из стеблей светло-желтого цвета. Он образует самостоятельные декоративные композиции на достаточно просторных плоскостях.

На фрагменте СЛМ-43869, склеенном из шести кусочков, исполнено изображение пары симметрично расположенных желтых побегов, ответвляющихся от двух параллельных прямых желтых полос такой же толщины. Основной фон изображения — густо-коричневый, весьма характерный для фресок ц. Климента[30]. По особенностям рисунка орнамента, а также с помощью других фрагментов из коллекции этой группы, композиция реконструируется в мотив процветшего креста (рис. 4).

Наиболее ранний на Руси пример аналогичного мотива встречается на фресках Софии Киевской[31]. В более поздних памятниках, как монументальной живописи, так и прикладного искусства, этот мотив используется достоточно часто[32]. Поскольку на нашем фрагменте рядом с процветшим крестом виден серый фон, типичный для отдельных персонажей росписи, вероятнее всего мотив помещен на ткани стола кивория, например, в Евхаристии.

Трудно говорить о дальнейшей эволюции побега желтого цвета, ибо среди фресок церквей Успения, Георгия, Никольской в Старой Ладоге подобный по цвету и по масштабу орнамент не встречается.

---

[29] Б. Г. Васильев, *Указ. соч.*, 193.

[30] Б. Г. Васильев, *Указ соч.*, 191.

[31] Д. С. Лихачев, *Мозаики и живопись Древнего Киева*, Ленинград 1982, илл. IX.

[32] J. C. Flemming, *Byzantinische Schatzkunst*, Berlin 1979, 23; Г. Н. Бочаров, *Художественный металл Древней Руси*, Москва 1984, 270, илл. на с. 266.

Крест в декорации ц. Климента занимал сравнительно важную роль. Художники помещали этот мотив в самых разнообразных местах росписи, представляя его в широчайшей вариации формы.

Так называемый иконоборческий крест с пересеченными на концах ветвями встретился на фрагменте СЛМ-41478. Белый крест замкнут в белом круге на красном фоне (рис. 5). Близкую аналогию ему составляют кресты в круге на поддонах белоглиняных сосудов IX в., изготовлявшихся в районе Константинополя и северо-западной части Малой Азии[33]. Широко применялся мотив иконоборческого креста у вятичей в период распространения христианства на рубеже XII—XIII вв.[34].

Несколько сотен фрагментов коллекции принадлежат одному из декоративных мотивов росписи, неизвестного по другим памятникам древней Руси[35]. Этот мотив в результате подбора сложился во вполне законченный самостоятельный орнамент. Он представляет собой фризовую композицию, украшенную тремя вариациями крестов, объединенных в оригинальную симметричную схему. По всей длине фриз имеет широкую красную и тонкую желтую отгранки по краям. В основу мотива положен большой четырехконечный желтый крест с „процветшими" концами в виде треугольников. Широкие полосы ветвей креста в пересечении образуют ромбовидное средокрестье. Процветший крест идет без перерыва по всей длине фриза. В восьмиугольных ячейках, образованных ветвями большого креста, чередуются красные и зеленые однотипные фигуры так называемого „цветочного" креста[36] или „крестовидной фигурой из четырех трилистников"[37]. Каждый угол этой фигуры завершен трилистником. Поверх креста с трилистниками проложены зеленые или красные — в контрасте с нижележащим цветом орнамента, — диагональные перекрещивающиеся полосы, также суть кресты (рис. 6).

Отдельные элементы орнамента достаточно часто встречаются в декоре памятников прикладного искусства Византии, начиная с VI в.[38]. Дальнейшее развитие орнамент получает в мозаиках ц. Успения в Никее[39], Софии Киевской[40]. В элементах фризовых орнаментов двух последних памятников общность мотива обнаружил В. Н. Лазарев[41].

Части нашего мотива „цветочного" креста, пересеченного диагональным четырехконечным, наиболее близкий аналог встречается под перекладиной инициала „E" в миниатюре рукописи 842 г. Парижской Национальной библиотеки (Лат. 9428, л. 15, об.). Здесь инициал расположен под правой ветвью „T" — образной фигуры с расши-

---

[33] В. Н. Залесская, *Византийские белоглиняные расписные кружки и киликовидные чашки*, Советская археология (1984, 4) 217—233, рис. 1, 2-а.

[34] Н. Г. Недошивина, *О религиозных представлениях вятичей XI—XIII вв.*, Средневековая Русь, Москва 1982, 51.

[35] Б. Г. Васильев, *Указ. соч.*, 193, рис. 4.

[36] А. де Моран, *История декоративно-прикладного искусства с древнейших времен до наших дней*, Москва 1976, 22.

[37] В. П. Даркевич, *Светское искусство Византии*, Москва 1975, 215, илл. 350.

[38] А. В. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Ленинград — Москва 1966, илл. 37.

[39] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, т. II, илл. 22.

[40] Г. Н. Логвин, *София Киевская*, Киев 1971, илл. 69, 75, 78.

[41] В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 134.

ренными концами, живо напоминающей „процветший" крест рассматриваемого мотива ц. Климента[42]. Единая сущность разнообразных по форме крестов обыгрывается в близких ц. Климента по форме крестах на одеждах и омофорах Константина и Юстиниана ктиторской композиции Софии Константинопольской вт. пол. X в.[43]. Часть мотива использовали в росписи ц. Архангела Михаила XII в. в Смоленске[44].

В ходе стыковки мотива из фрагментов выяснилось, что он проходил горизонтальным фризом шириной около 0,5 м., длиной более трех метров, т.е. он мог вполне выполнять ту же роль разделительной полосы между регистрами, например, алтарной росписи ц. Климента. Содержание данного мотива не противоречит той роли горизонтальных разделительных фризов, которую отметили В. Н. Лазарев и М. А. Орлова[45].

На одном из этапов дальнейшего развития фризовой декорации между регистрами изображений вслед за ц. Климента, вероятно, появился пояс с медальонами, как в ц. Георгия XII в. в Старой Ладоге. Но разделительные пояса между регистрами изображений уже на фресках Мирожа вытеснены новой „ковровой" системой построения живописного ансамбля.

Ориентируясь на сохранившиеся живописные ансамбли Киева, Новгорода, Пскова, Старой Ладоги, Смоленска, — можно констатировать сравнительное господство мотива креста в орнаменте фресок ц. Климента. Возможно в этой части программы стенописи храма немаловажную роль сыграл архиепископ Нифонт, утверждая в первом приходском соборе Ладоги единую сущность веры в многообразии христианской символики. Правда нам известно, что недостаток крестов как самостоятельных декоративных мотивов фресок вполне восполнялся верующими, с усердием царапавшими стены самыми разнообразными по форме крестами, среди которых встречается и точный аналог реконструированному процветшему кресту ц. Климента[46].

О многообразии формы крестов с их самостоятельной функцией в истории распространения христианства в Ладоге свидетельствует факт украшения западного фасада ц. Успения XII в рельефными греческим и голгофским крестами на пряслах диаконника и жертвенника.

Среди регулярных декоративных мотивов фресок ц. Климента следует особо выделить орнамент арок и медальонов, украшенных мотивом киматиона[47]. По завершению работы с большой коллекцией мотива из ц. Георгия в Старой Ладоге определены особенности рисунка киматиона в разных арках и медальонах, характерные для каждой индивидуальной манеры мастеров фресок[48].

В ц. Климента различие между манерами в рисунке киматиона содержится только в ритмике побегов под арочками гирлянды. Вариации этого рисунка показывают степень знакомства каждого мастере с прообразом архитектурного мотива значительно видоизмененного в миниатюрах памятниках прикладного искусства или на фресках. Побеги в киматионе ц. Климента либо охватывают „хвост" гирлянды (СЛМ-27727), либо приклонены к „хвостам" (СЛМ-41916), Иными словами, вариации мотива минимальны; отклонения от единой схемы столь незначительны, что на многих арках и медальонах, составляемых из различных по трактовке мотивов киматиона, определяются не более двух относительно индивидуальных манер художников. Количество арок легко угадывается по раскраске элементов мотива, по ширине полос арок. Различная ширина полос арок с киматионом соответствует не менее, чем двум основным масштабам этих арок или медальонов. О разных масштбах изображений в ц. Климента свидетельствует и жемчуг[49]. Ту же картину можно наблюдать и в ц. Георгия XII в.: примерно в полтора раза шире полоса арок, обрамляющих увеличенные поясные изображения Николая и Марии на северной и южной стенах напротив пары западных столбов. Разномасштаб-

---

[42] *Das frühe Mittelalter. Vom vierten bis zum elften Jahrhundert.* Genève 1957, илл. на с. 149.

[43] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи,* т. II, илл. 135, 136, 139.

[44] В. Г. Брюсова, *Вновъ откритые фрагменты фресок ц. Михаила Архангела в Смоленске,* Культура и искусство Древней Руси, Ленинград 1967, 83—84, илл. XVII.

[45] В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской,* 3; М. А. Орлова, *О роли орнамента в древнерусской храмовой декорации,* 1.

[46] А. А. Медынцева, *Древнерусские надписи Новгородского Софийского собора,* Москва 1978, илл. 9, 15, 21, 106, 135.

[47] Б. Г. Васильев, *Указ. соч.,* 193, рис. 6.

[48] Б. Г. Васильев, *Манеры мастеров фресок ц. Георгия XII в. в Старой Ладоге,* Рукопись, 1986, Архив Староладожского музея, № 7, с. 9—10.

[49] Б. Г. Васильев, *Фрески ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге,* 195.

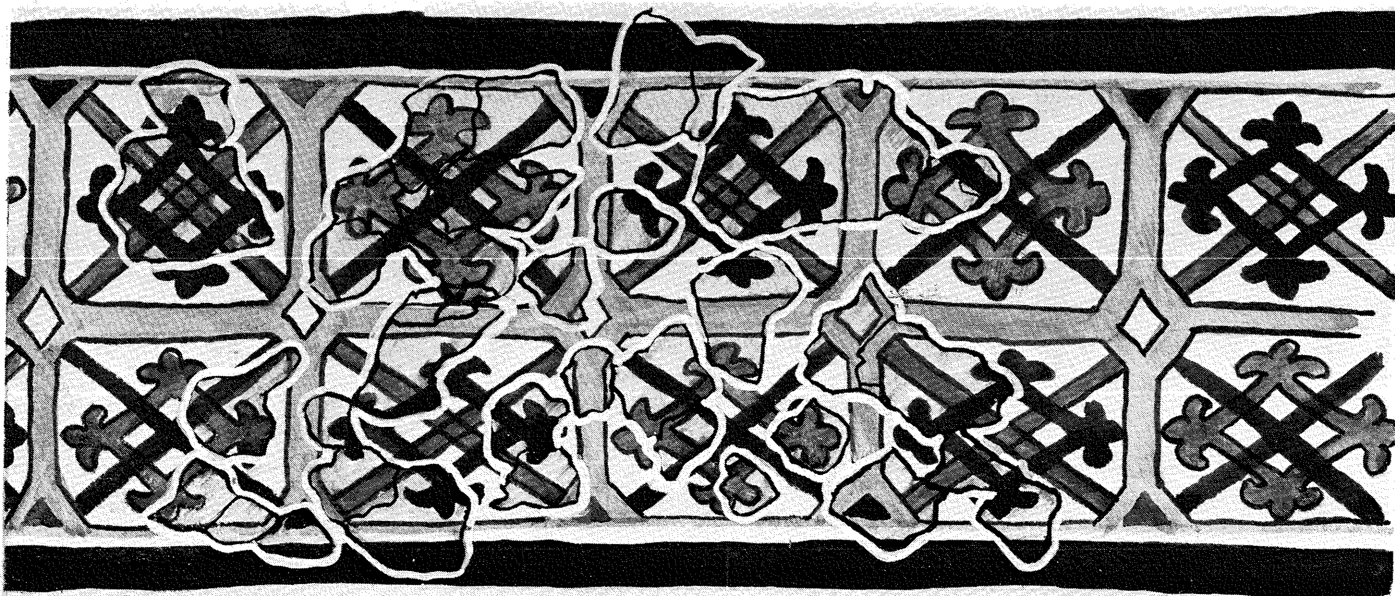


Рис. 6. Разделительный фриз (алтаря-?). Фреска ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Реконструкция.

ность персонажей, столь ярко представленная в росписи ц. Георгия[50], проходила этапы своего поступательного развития в живописи Древней Руси[51]. Один из ранних этапов этого движения отмечен в стенописи ц. Климента.

Перечисленными орнаментальными мотивами фресок ц. Климента исчерпываются сведения о декорации храма, но следует учесть, что основная часть разрушенной живописи еще остается в руинах собора, в непосредственной близости от него.

Характер и художественное решение орнаментов фресок ц. Климента; общие принципы декорации интерьера помимо летописной даты создания памятника убедительно укладываются в начальном периоде активизации линейно-графических приемов стиля монументальной живописи Новгородской земли. Об этом же свидетельствуют и признаки личного письма фресок ц. Климента[52]. Эволюция храмовой декорации находилась в неразрывной связи с развитием стиля эпохи.

Зодчие, создавшие ц. Климента, по существующей ныне гипотезе о работе строительных дружин на Руси, остались в Ладоге и возводили одну за другой еще не менее четырех каменных церквей, открыв тем самым „ладожский период" развития новгородского каменного строительства[53]. Опираясь на очевидные стилистические различия живописных ансамблей соборов, созданных одними и теми же строителями, подтверждается вывод о необязательном постоянном сотрудничестве зодчих и живописцев[54].

Церковь Климента создана по так называемому заказу „церковной иерархии", представителем которой выступил Нифонт[55]. В роли заказчиков в то время выступают князья и новгородские бояре[56].

Церковь Успения в Ладоге, следующая за ц. Климента, воздвигается по ранее неизвестному нам заказу вероятнее всего жителей вновь образованного района Ладоги[57]. Не исключено, что на очередном этапе расселения города здесь осела группа людей, связанных родовой общностью или занятием. Индивидуальность заказа способствовала приглашению новой артели живописцев, отобразивших в стенописи храма своеобразные эстетические вкусы жителей Богородицкого конца Ладоги[58].

Действительно, в стиле фресок ц. Успения Богородицы XII в., как в манерах живописи ликов, так и в декоративной системе росписи, очевидны существенные отличия от стиля фресок ц. Климента. Фризовые орнаментальные композиции ц. Климента уступают новой комбинированной схеме соединения медальонов с прямоугольными рамками изображений (свв. Кирик и Улита и симметричная этой паре композиция на лопатке в проходе в диаконник). В медальонах ц. Успения совершенно отсутствует киматион, популярный для фресок ц. Климента. В „мраморе" столбов и стен помимо комбинированных мотивов имитации фактуры камня часто применяется „мраморировка" из прямых полос. В то же время на фресках Успения сохранился свободный живописный побег растительного орнамента в украшении откосов северных окон и „мраморировка" панелей с редким на фресках мотивом имитации мрамора прожилками с пятнами цвета.

Суммируя данные о приемах личного письма и декорации ц. Климента, ближе всех из известных стенописей к ней стоит декорация и некоторые манеры мастеров личного письма фресок храма на Протоке в Смоленске[59]. К месту сказать, что храмы Смоленска близки ц. Климента и особенностями технологии приготовления раствора для грунта фресок: и там, и здесь в качестве твердого наполнителя добавляли и цемянку, и известняковую крошку[60].

Выполнив архиепископский заказ, украсив ц. Климента, живописная артель ушла из Ладоги. Просмотр коллекций фресок Отдела истории первобытной культуры Государственного Эрмитажа, составленных по материалам раскопок Н. Е. Бранденбурга двух руинированных храмов Ладоги XII в., — не дал оснований для отождествления их стилистических особенностей с фресками ц. Климента[61].

Индивидуальными признаками стиля живописи ц. Климента обладают и сопроводительные надписи, рисунок и моделировка, общие принципы построения одежды. По материалам коллекции фресок ц. Климента нет сомнения, что артели живописцев были сплоченными и кочевали с места на место полным основным составом.

Таким образом, для мастеров фресок ц. Климента по известным данным о русских фресках вт. пол. XII в. остается один путь — в Смоленск.

При сложившейся ситуации в Ладоге после ухода мастеров фресок ц. Климента открывается широкое поле деятельности для живописной артели ц. Успения Богородицы, которая могла получить здесь заказы для украшения других храмов города. Хотя трудно сказать, сколь ревностно отстаивали свои вкусы их заказчики. Заказчиков, например, ц. Георгия в Ладоге не устроили ни живописцы ц. Климента, ни артель художников ц. Успения.

В поиске стилистической близости памятников монументальной живописи Киевской Руси вероятнее всего следует ориентироваться не только на возможную локализацию стилистических особенностей по месту работы художников или на социальную группу заказчиков, но и на ряд других обстоятельств, формировавших культуру, включая и род занятий и этнические особенности той группы населения, где создается очередной монументальный ансамбль.

Ладожский период каменного культового зодчества третьей четверти XII в. потребовал неизвестной ранее концентрации художественных сил нескольких различных живописных артелей.

---

[50] Б. Г. Васильев, *Новые фрагменты фресок ц. Георгия XII в. в Старой Ладоге,* Рукопись, 1987. Архив Староладожского музея, № 8, с. 3.

[51] М. И. Мильчик, *Церковь Георгия в Старой Ладоге,* Советская археология (1979, 2) 143.

[52] Б. Г. Васильев, *Фрески ц. Климента 1153 г. в Старой Ладоге,* 196.

[53] П. А. Раппопорт, *Указ. соч.,* 201.

[54] П. А. Раппопорт, *Строительные артели Древней Руси и их заказчики,* Советская археология (1985, 4) 82.

[55] *Полное собрание русских летописей, т.* IV, Санктпетербургъ 1848, 8.

[56] П. А. Раппопорт, *Строительные артели Древней Руси и их заказчики,* 85.

[57] Н. Е. Бранденбург, *Старая Ладога,* Санктпетербургъ 1886, 30, 37, 39, 53.

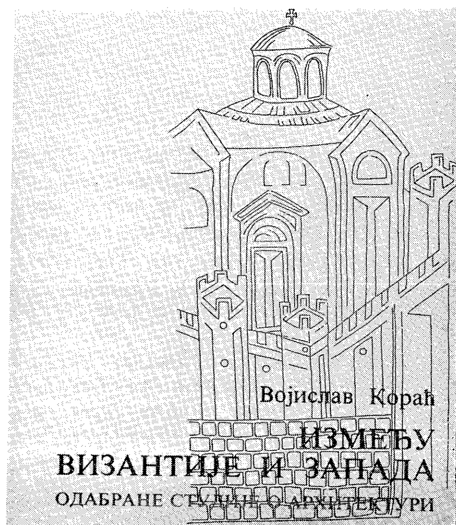
[58] В. Н. Лазарев, *Новые фрагменты росписей из Старой Ладоги,* Византийское и древнерусское искусство, Москва 1978, 177.

[59] Н. Н. Воронин, *Смоленская живопись XII—XIII веков,* 19, илл. 13.

[60] Е. Ю. Медникова, П. А. Раппопорт, Н. Б. Селиванова, *Изучение Древнесмоленских строительных растворов,* Краткие сообщения института археологии, 155, Москва 1978, 47.

[61] *Фонды Отдела истории первобытной культуры Государственного Эрмитажа,* 1480, 1—101; Н. Е. Бранденбург, *Указ. соч.,* рис. 2 на с. 47.

Књиге



Војислав Кораћ

Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури

Београд 1987.

337 стр.; обиље цртежа, фотографија у боји и црно-белих

Трагајући, и у овој прилици, за суштином научног истраживања и саопштавања нађеног, са свом одговорношћу приступања оцени једне драгоцене књиге, осећамо писање као дубоко лично, унутрашње разрачунавање у себи, пред собом, али не и за себе. Морална обавеза, неразлучива од писаног или усменог јавног саопштавања, заокупља сву духовну енергију, захтева беспрекорно изоштравање у нама постојећег наслућеног, неухваћеног или уопштеног смисла, гони нас ка изналажењу саме бити, суштаствене језгре мишљења. Писање је, стога, мучан посао. Оно, међутим, обогаћује аутора сталним сазнавањем, јер, како је уочио умни Сенека, „homines, dum docent, discunt" — људи док поучавају, уче; док трагају да саопште, сазнавају. Писање је, такође, радостан посао — завршено доноси растерећење и смирење.

Писати о написаном двојако је одговорно — јер, своју мисао смемо оштетити, туђу никако. Стојећи пред књигом зналачки одабраних студија о архитектури, промишљено и сликовито названом *Између Византије и Запада,* осећамо, уз сву одговорност, колико нам је аутор, Војислав Кораћ, штедро поново даривао најбоље мисли свога истанчаног духовног света. Ослобођене одвојености, сабране на једном месту, ове странице попут мозаичких елемената образују слику целине која нам је помало измицала. Упознајући, некада, ове студије појединачно, са временским разделом, следећи њихово појављивање, наше непоуздано памћење замаглило би сећање на претходно појавом потоњега, па нам је изостајао потпунији поглед на целину, а била је мањкава мисао о суштини. Сада, међутим, представа се мења; на једном месту сабране, мисли су успоставиле нове односе, целина је рељефнија, осветљенија и — понешто другачија. Ако су нам нека својства измицала у појединачном, понављана у целини нагомилавају се и израњају делујући снагом количине, али и снагом новог значаја.

Вредност ове књиге заснована је на темељности и ширини културе аутора, на његовим знањима архитекте и на посебности његове природе.

Поимање архитектуре у времену и простору, у склопу историјских, социо-политичких, филозофских и других духовних вредности — Војислав Кораћ узима у обзир условно, одбацујући, наравно, тврду зависност и изравно одсликавање деловања, а укључујући, свакако, општи друштвени и духовни контекст као оквир, као подстицај, као могућу узрочност архитектонских збивања. Бојећи се нетачног упрошћавања, и самим тим погрешног уопштавања, у тананом ткању којим су најразличитије околности обојиле свет архитектуре, аутор разлучује узроке од последица, битно од неважног, са умереношћу узима у обзир зависност, са одмереношћу одбацује неразложне везе. Никада не претерујући, уздржано опредељен да каже мање, али поуздано, него по сваку цену, а непоуздано, са градацијом могућности и обзиром према прошлости исказује своје ставове. Стога, ценећи чињенице у узрочно-последичном суставу, ако не изнађе довољно разлога да закључи постављено питање, он га оставља отвореним, без предложеног одговора.

У свим разматрањима, самеравањима, проценама и закључцима Војислава Кораћа, изравно одсликани и посредно наслућени налазе се, као основна одредница, као размерник — његова култура и његово знање архитекте. Архитектонско биће, ма кога времена, он доживљава у свој сложености узрочности настанка и све повезаности својстава, пратећи тај „организовани простор" са становишта целисходности његове намене, његове конструкције, примењених материјала и његових одлика, просторног склопа и естетских својстава. Сензибилно осећајући архитектонско биће — концепцију основе, надграђене облике, ритам маса, односе појединости и решења целине, аутор типолошки систематизује својства, налазећи им узоре и узроке у времену и простору, у домаћој традицији или у туђим утицајима. Размишљајући као градитељ, он уочава, сагледава и прати садејство свих материјалних и духовних чинилаца утканих у архитектонски споменик, он тежи да спозна сложен и замршен, често неизвесан склоп околности у којима су деловали средњовековни мајстори, махом непознати, дубоко скривени иза својих дела кроз која се с муком и непоуздано, назиру њихове личности. Чак и када аутор изравно и препознатљиво не користи стечена архитектонска знања, у приступу, у начину разматрања, у општем односу према грађевини, препознајемо дисциплину архитектуре, која, када је усвојимо, постаје начин гледања, начин мишљења, једноставно начин постојања.

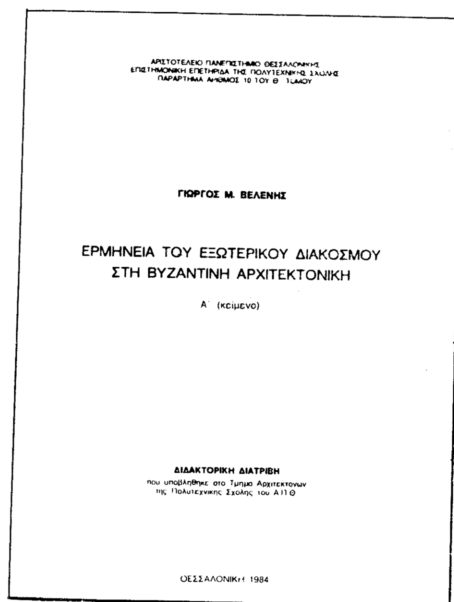
Из оваквих својстава произилази и чиста, прегледна, јасна и систематична композиција сваког текста књиге, до краја промишљеног у целини и у појединостима. Са смислом за уопштавање и сагледавање у широком спектру околности, утицаја и могућности, не пристајући на позната решења, аутор трага за јачим, дубљим и уверљивијим узроцима и њиховом дејству. А ипак он туђа мишљења оцењује, па и када их одбацује он их не потцењује, стављајући се између научне прошлости и будућности без личне искључивости. Чини се као да је он сам измакнут па стога, као да наглашава личну одговорност, ту и тамо говори у првом лицу или се изравно обраћа читаоцу, смањујући психолошку баријеру проистеклу из неутралног и строгог текста.

Природа му је, и мисао, опрезна. Некада давно, супротстављена нашој жестокој, брзој и искључивој

младости, чинила нам се успореном, оклевајућом. Била је, међутим, само уздржана и обазрива. Стога му је мисао благо моделована, без жестине, без оштрине и непотребног истицања, са исказивањем суспрегнутим, које прећутно допушта да неко потоњи, можда, другачије мисли и понешто оповргне.

Реченица му је смирена, у племенитом смислу класична, јасна, стилски беспрекорна, чиста као кристал. Таква, она је неминовна. Јер, ко веома јасно мисли, стара се, упорно и увек, да своје истанчане духовне домете што потпуније искаже одговарајућом језичком формом. А Војиславу Кораћу одувек је била својствена чиста и мирна, сабрана, дубока и разложна мисао.

Анка Стојаковић



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ ΤΗΣ ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΑΡΙΘΜΟΣ 10 ΤΟΥ Θ΄ ΤΟΜΟΥ

ΓΙΩΡΓΟΣ Μ. ΒΕΛΕΝΗΣ

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ
ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Α΄ (κείμενο)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
που υποβλήθηκε στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων
της Πολυτεχνικής Σχολής του ΑΠΘ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1984

Γιώργιος Μ. Βελένης

Ἑρμηνεία τόυ ἐξωτερικοῦ διάκοσμου στή βυζαντινή ἀρχιτεκτονική

Α' (κείμενο)
Β' (πίνακες — σχέδια)

Θεσσαλονίκη 1984

Књига 1: 320 стр. текста

Књига 2: 112 црно-белих табли, 50 цртежа

Књига Г. Велениса, грчког историчара архитектуре млађе генерације, једно је од ретких дела у целини посвећених мешовитом зидању, каменом и опеком, у византијском градитељству. Књига је исход ауторових вишегодишњих истраживања у тој области, а њено објављивање је уследило када је брањена као докторска дисертација на Аристотеловом универзитету у Солуну. Штампана је у два тома. Први садржи основни текст, предговор и спискове скраћеница, фотографија и цртежа. Други том представља доследно смишљену документацију првог, односно текста. На његовом крају приложени су индекси географских појмова и споменика, као и карта топонима под којима су познати споменици разматрани у тексту.

Увод књиге приказује историју проучавања мешовитог зидања и спољашњег архитектонског украса изведеног тим градитељским поступком. Своје гледање на проучавање мешовитог зидања и спољашњег украса аутор започиње радовима G. Millet-а, а завршава га делима модерних истраживача. Када је реч о историографији споменика средњовековне Србије, Г. Веленис узима у разматрање само познати преглед А. Дерока, изостављајући друге радове, чак и студију Г. Суботића (*Керамопластични украс,* у: Историја примењене уметности код Срба, Београд 1977, 43—67), која се најнепосредније бави спољашњим украсом у архитектури византијских и српских средњовековних споменика.

Као основни задатак своје књиге аутор у уводу истиче проучавање конструкционе и композиционе компоненте украса прављеног у мешовитом зидању. Под тим он такође подразумева посматрање појединачних мотива украса, њихов настанак и развитак, што прати на познатим и великим споменицима, али и на мањима који раније нису били проучавани у смислу материје о којој се расправља у овој књизи.

После увода следи главни текст систематизован у шест глава.

Прва глава књиге, под насловом *Држачи скела,* односи се на изучавање структуре зидова и техничких и естетских проблема који из тога произлазе. Аутор описује и проучава начин зидања и начин постављања скела од споменика до споменика и од територије до територије, што га доводи до препознавања одређених градитељских радионица.

У другој глави, *Водоравне зоне,* спољашња декорација се проучава у вези са хоризонтално постављеним дрвеним гредама, које су уграђиване ради статичке сигурности зидова. У том погледу аутор прати претварање статички образованих зона у хоризонталне појасеве декорације, установивши да се у највећем броју случајева дрвене хоризонталне греде поклапају са хоризонталним појасевима украса. Отуда је лако проистекао закључак да је временом структуралистички систем прерастао у манир, чији је основни смисао постала декорација фасадних површина.

У трећој глави, под насловом *Лукови и украс,* писац се бави начином зидања лукова, за које сматра да има изузетно значајну улогу у образовању спољашњег украса фасада. При томе он прати начин грађења хронолошки, на територији од Цариграда до удаљених византијских провинција, посебно анализирајући онај украс који се образује око лукова и у лунетама.

Четврта глава, *Умањивање дебљина зидова,* односи се на испитивање слепих ниша на фасадама и уопште, на смањивање дебљине зидова, при чему свака промена у том погледу има последица, на одређен начин, на обликовање спољашњих лица зидова.

Сам наслов пете главе књиге, *Сводови и украс,* указује на њену садржину. У њој се испитују везе украса и сводних конструкција, уочавају се и издвајају различите врсте сводова, које су наметале и одговарајуће техничке проблеме. Ауторов је закључак да је у тој области систем структуре такође битно утицао на стварање система декорације, што је нарочито видљиво на куполама.

Шеста глава, под насловом *Забатне површине,* говори о украсу тих делова фасада. Анализом низа споменика, као што је то чинио и у осталим главама, аутор је закључио да је украс на фасадама забата био најистакнутији у погледу површине и ликовне вредности украса.

У Закључку Г. Веленис излаже општи поглед на материју која је предмет његове књиге. Тај поглед чине исходи његовог истраживања. Зидограднтељски украс у рановизантијској архитектури, до епохе Македонаца, имао је ограничену примену. Појављивали су се мотиви који су само наизглед били декоративног карактера. Међутим, у основи су по среди били системи структуре, чија је традиција потекла из римске архитектуре (рибља кост, слепи лукови, опека распоређена у површине четвртине круга). У истом раздобљу се срећу изоловани украсни мотиви симболичне и апотропејске садржине, претежно крстови, розете, стилизовано дрвеће. Они се могу видети, али се и крију испод малтера и других облога. Симболички украси могу се и комбиновати са структуралним.

Схватање украса у архитектури епохе Македонаца било је пресудно за даљи развитак декорације мешовитим зидањем у византијској архитектури. У архитектуру се уграђују симболични мотиви, а при томе се води рачуна о њиховом беспрекорном изгледу. Уз њих се избегавају апотропејски мотиви. Тај уметнички став према симболичним мотивима преживео је до касне епохе, међутим, преовлађивање градитељског украса, који се постиже начином зидања, доводи до деградације симболичног украса, тако да ти мотиви губе свој карактер потчињавајући се општој композиционој схеми декорације. Идући ка последњим деценијама X века почеле су се појављивати тежње да градитељски украс добије место у оквиру опште композиције

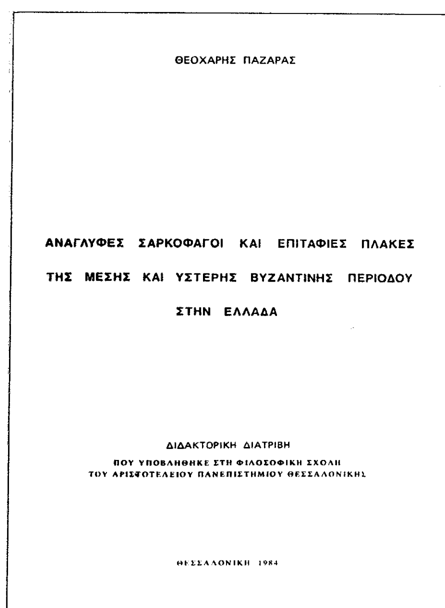
фасада. Фризови које архитекти постављају испод сводних конструкција бивају продужени у циљу бољег организовања композиција фасада на видљивим странама. На тај се начин успоставља композициона улога фризова на фасадама, широко распрострањених током XII века. Томе је допринела и постепена замена камених архитрава украсним зонама од опеке.

У позном раздобљу се упадљиво исказују разлике у поступку међу појединим подручјима. У Солуну, дрвени роштиљи се заклањају опеком и тако се образује украс, док су у Цариграду мајстори више везани за касноантичку традицију. У западним областима украс се ставља у први план, па се појављују разноврснији и специфични облици. Од средине XIV века настају еклектицизам и маниризам који временом постају главна особеност епохе. Мишљење је Г. Велениса да се то догађа на великим споменицима, на којима раде веће скупине мајстора сакупљених са различитих страна. Маниризам је нашао одјека у послевизантијској архитектури, нарочито Свете Горе, њених споменика XV—XVIII века. Поводом свега што је везано за позну византијску епоху, посебно се место даје Епиру, који цвета од средине XIII века, док Солун постаје водећи центар у епохи Палеолога. По схватању украса он стоји између западних византијских области и Цариграда.

Основну вредност књиге Г. Велениса чини то што је у целини посвећена мешовитом начину зидања и систему декорације који је из тога произашао. Све је проучено на највећем могућем броју споменика и најширем репертоару декорације. Аутор је при свему томе настојао да утврди и локална обележја архитектуре. Посебно је нагласио од раније познат значај Епира. С обзиром на природу студије, у којој се истиче успостављање односа између структуре зидова и система декорације, као и на опсег посматране и проучаване материје, књига Г. Велениса ће бити добар основ за даља проучавања.

На крају, треба, међутим, приметити да је систем моравске спољашње декорације, несумњиво произашао из византијског мешовитог зидања, остао изван књиге о којој је реч.

Марица Шупут



Θεοχάρις Παζαράς

'Ανάγλιφεσ σαρκοφάγοι καί ἐπιτάφιες πλάκες τῆς μέσις καί ὕστερης βυζαντινῆς περίοδου στήν "Ελλαδα

Θεσσαλονίκη 1984

320 стр. 79 црно-белих табли 43 цртежа

У историји византијске уметности скулптура је дуго била мало проучаван уметнички род. У поређењу са изучавањима, њиховим исходима и дометима у сликарству, архитектури и другим видовима уметничког стварања, сазнања о скулптури нису велика. Иако је сложеност њене проблематике довољно уочена, сами проблеми и даље су недовољно дефинисани, а методолошки поступци нису у пуној мери разрађени и утврђени.

Тек у последњим деценијама наука је усредсредила знатну пажњу и на скулптуру. Повећано научно интересовање изразило се, како обиљем прилога и студија, тако и већим бројем истраживача у тој области. Подстицаје научном раду на византијској скулптури пружила су многобројна археолошка истраживања која су резултирала значајним открићима. У великој мери новија испитивања била су подстакнута двотомном књигом А. Грабара (*Sculptures byzantines de Constantinople* I, IV[e]—X[e] *siècle,* Paris 1963; *Sculptures byzantines du moyen âge* II, XI[e]—XIV[e] *siècle,* Paris 1976), која представља прву историју византијске скулптуре и служи као поуздан ослонац за даља истраживања, не само појединачних скулпторских дела и тема, већ и за будуће погледе на целину.

Грчки историчари уметности млађе генерације усмерили су свој рад и на изучавање појединачних споменика и тема које се односе на средњи и позновизантијски период у Грчкој, у којој постоје и веће целине пластичног украса и обимне збирке фрагмената скулптуре. После књиге Ласкарине Бурас (ὅ γλυπτός διακοσμος τού ναού της Παναγιας στύ μοναστίρι τού οσίοῦ Λουκά, Атина 1980) вредне студије о скулптуралној декорацији цркве Богородице у манастиру осиос Луке, објављена је у Солуну и докторска дисертација Теохариса Пазараса, посвећена надгробним споменицима.

Књига Т. Пазараса изузетно је и необично корисно дело у којем је представљен, до сада, највећи збир саркофага и надгробних плоча.

Студија Т. Пазараса подељена је на четири главе: 1. *Каталог саркофага и надгробних плоча,* 2. *Типологија,* 3. *Декорација* и 4. *Хронологија.* Свака од ових целина садржи поглавља у којима се веома прегледно излаже градиво и систематски разматрају сва битна питања и теме покривени насловима глава.

Каталог обухвата осамдесетосам саркофага и надгробних плоча класификованих према географском распростирању у две велике скупине. Прву чине споменици континенталне Грчке, а другу они који се налазе на острвима. У трећем поглављу каталога представљени су уломци рељефа за које се претпоставља да су делови некадашњих саркофага. Додатак каталогу приказује саркофаг протовестијара Николаоса Валдзериса који се налази у Софији.

Све каталошке јединице обрађене су по једнаком начелу и садрже четири одреднице: место, број у збирци, врсту и својства камена, и димензије. Потом следи исцрпан опис са увек истим редоследом излагања, а затим натпис и његово читање. Свака каталошка јединица садржи и библиографију.

Изузетно брижљиво сачињен каталог доноси све неопходне податке, а у описима указује на све што је типично или особено за сваки споменик који се представља. Намеће се, међутим, питање недостаје ли овом каталогу хронолошка одредница? О времену настанка читалац се обавештава на крају описа, у натпису, разуме се, уколико на саркофагу или надгробној плочи постоји натпис са таквим податком. За остале, а њих је већина, време настанка се не бележи. Подаци о времену настанка, чак и у случају када се оно може везати само за шири хронолошки оквир, за век, или чак за одређени период византијске уметности, неопходни су сваком, па и овом каталогу. Остаје нејасно зашто се аутор опредепио да тако поступи, посебно ако се има у виду да му је све оно што је у вези са хронологијом расправљао у четвртој глави своје књиге, пружало довољно основа за хронолошке одреднице.

У другој глави књиге изложена је типолошка класификација споменика. Саркофази су, према облику и начину конструкције, означени као монолитни, композитни (састављени из више делова) и као псеудосаркофази смештени у аркосолије или непосредно везани за црквену грађевину. Последња скупина је систематизована у неколико категорија,

и то према положају саркофага било у односу на аркосолиј било на зидове грађевине. Ова глава садржи и текстове о надгробним плочама, као и о уломцима са рељефним украсом, за које писац налази да су остаци некадашњих саркофага или надгробних плоча. У посебном одељку исте главе представљене су поклопнице саркофага и њихов рељефни украс.

Предмет треће главе књиге је декорација. Кроз више поглавља насловљених према тематици, расправља се о садржају рељефних украса у целини, као и о мотивима појединачно. Посебно су рашчлањени четврто и пето поглавље: у четвртом је реч о геометријским представама, а у петом о репертоару архитектонских облика рељефних украса. У та два, најобимнија поглавља, аутор веома детаљно посматра све елементе и геометријског и архитектонског украса, настојећи да покаже њихово порекло, развитак и трајање кроз средњевизантијски и позновизантијски период.

Посебно поглавље је посвећено и представама крстова на саркофазима, који су такође типолошки разврстани у пет основних облика. Занимљива је појава крстова на унутрашњим странама саркофага, и на његовим зидовима и на поклопницама. Према ауторовом тумачењу то је остатак старохришћанског обичаја стављања металних крстова у гроб или осликавања његове унутрашњости, што је имало апотропејски смисао.

Четврта глава књиге се тиче датовања саркофага и надгробних плоча. Извршена је општа подела споменика на средњи и позни византијски период. У вези са хронологијом аутор је скренуо пажњу на познате тешкоће у тој области, пре свега на околност што је само мањи број саркофага и надгробних плоча сачуван на првобитном месту и у оригиналном облику, а потом и на чињеницу да се рељефни украс не може увек поуздано стилски одредити. Учињен је напор да се допринесе прецизној хронологији што је могуће више. Саркофази датовани забележеном годином, били су кључ за утврђивање времена настанка других, при чему су коришћени и сви остали елементи као што су писани извори, време грађења споменика у којем се налази саркофаг, стилска својства рељефног украса и др.

Завршни део књиге насловљен *Општа опажања,* представља закључак који се састоји од кратких резимеа свих глава и поглавља књиге. Саопштена су, међутим, и опажања ширег значаја, међу којима и она која се тичу начина и места сахрањивања. Пажњу привлаче и тумачења ретке употребе луксузних монолитних саркофага који су били особени за античку епоху.

Књига је снабдевена индексима који читаоцу омогућавају лако сналажење у сложеном и обимном градиву.

Дело Теохариса Пазараса није синтеза, али је најпотпунији и до данас најтемељитије урађен преглед византијских саркофага и надгробних плоча са грчког подручја. Начин на који су у књизи обрађени надгробни споменици, као многоструко значајна и занимљива материја, донео је вишеструку научну вредност. Пре свега, каталог сам по себи омогућава лак увид у целину која чини највећи део до данас преосталог материјала. Анализе и опажања аутора, у оквиру, можда, превише детаљно разрађеног система, вредни су научни прилози. Поменимо најважније: положај у оквиру сакралне топографије, општа типологија, архитектура, украс. Свака од побројаних области чини саркофаге и надгробне споменике вредним пажње.

Целина, у склопу који је сачинио Т. Пазарас, драгоцена је могућност непосредног поређења што његовом делу даје својства приручника.

Марица Шупут

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 19, 1988

Editeur

Institut d'histoire de l'art
Faculté de philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Rédaction

Gordana Babić, Vojislav J. Djurić, Vojislav Korać, Gojko Subotić et *Janko Maglovski*

Comité de rédaction

Radomir Stanić, Milka Čanak-Medić, Desanka Milošević, Anika Skovran, Ljubomir Maksimović et *Smiljka Gabelić*

Sécretaire

Janko Maglovski

Rédacteur en chef

Vojislav J. Djurić

Rédacteur

Gordana Babić

Sommaire

Articles

5 — *Svetlana Tomeković,* Note sur la conversion des Russes dans l'art byzantin
13 — *Milka Čanak-Medić,* La lumière sur les peintures murales d'Arilje
19 — *Vojislav Korać,* L'art catholique aux frontières du monde orthodoxe
25 — *Ljubica D. Popovich,* Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica
45 — *Živko Mikić,* Les restes squelettes des frères Music et de Mihajlo Angelović
49 — *Milan Radujko,* Le monastère rupestre de St-Nicolas près du village Dradnja
63 — *Людмила Щенникова,* Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля и творчество Андрея Рублева

Témoignages

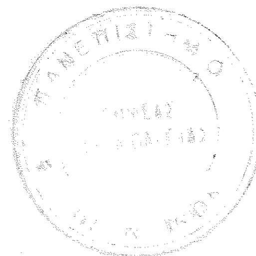
73 — Б. Г. Васильев, Декорация фресок ц. Климента 1153 т. в Старой Ладоге

Livres

79 — *Anka Stojaković,* Vojislav Korać, Entre Byzance et l'Occident. Etudes et aperçus sur l'architecture médiévale
80 — *Marica Šuput,* Γιώργιος Μ. Βελένης, Ἑρμηνεία τοῦ ἐξωτερικοῦ διάκοσμου στή βυζαντινή ἀρχιτεκτονική, Α' (κείμενο), Β' (πίνακες — σχέδια), Θεσσαλονίκη 1984
81 — *Marica Šuput,* Θεοχάρης Παζαράς, Ἀνάγλυφες σαρκοφάγοι καί επιτάφιες πλάκες τής μέσης καί ὕστερης βυζαντινής περίοδου στήν Ἑλλάδα, Θεσσαλονίκη 1984

Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице науке СР Србије
и Института за историју уметности

Превод на француски: *Мара Кордић и Паскал Донжон*
Опрема: *Јанко Магловски*
Технички уредник: *Јанко Магловски*
Коректор: *Смарагда Ђокић*
Класификатор: *Весна Тодоровић*
Штампа: Београдски издавачко-графички завод
Београд, Булевар војводе Мишића 17



YU ISSN 0350-1361
UDK: 7 (091) „04/17“